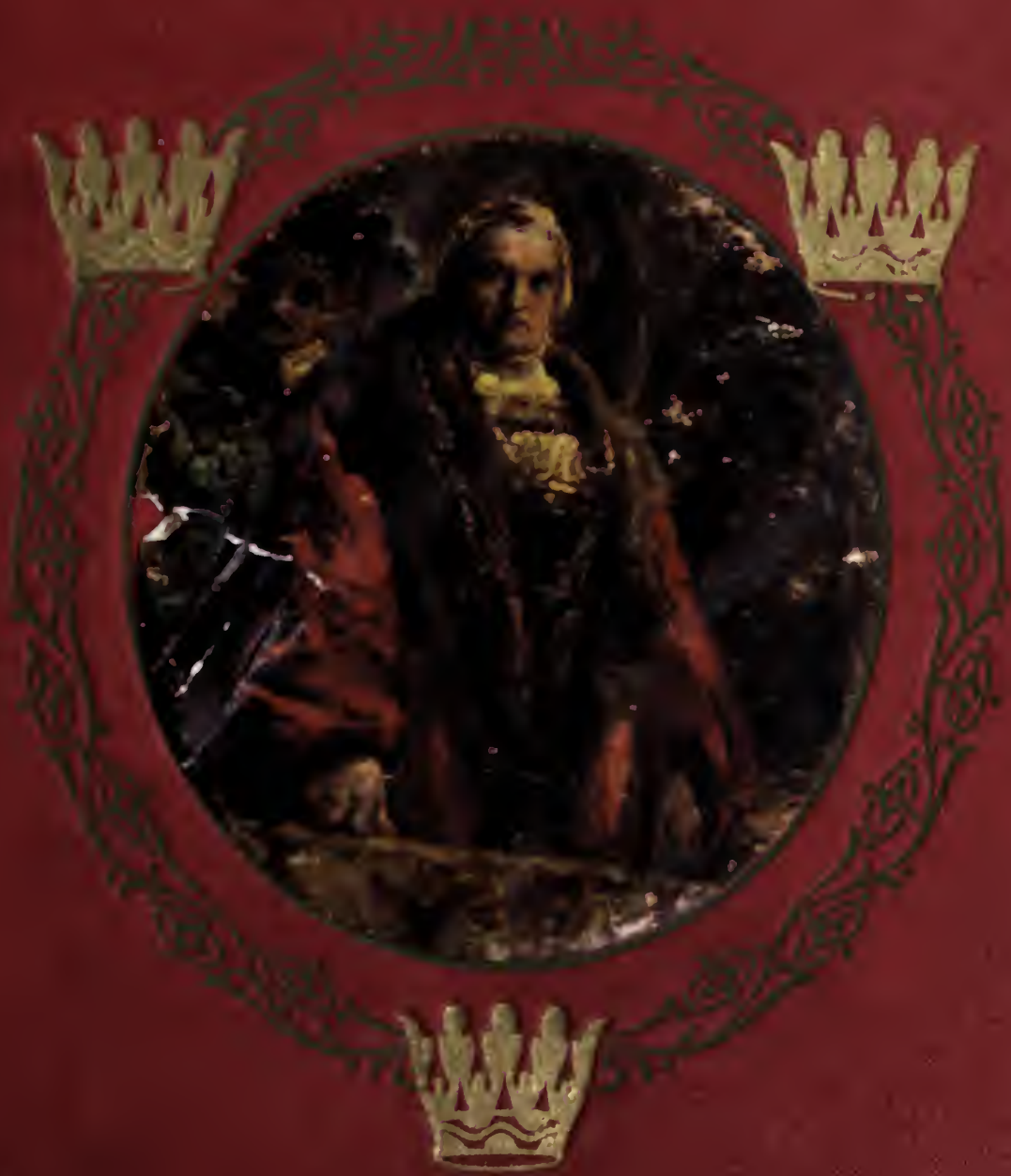
SZTUKA POLSKA

MALARSTWO
W REPRODUKCYACH KOLOROWYCH



H. ALTENBERG
LWÓW

SZTUKA POLSKA

MALARSTWO

POD KIEROWNICTWEM

FELIKSA JASIEŃSKIEGO I ADAMA ŁADY CYBULSKIEGO

BARWNE REPRODUKCJE DZIEŁ
NAJWYBITNIEJSZYCH PRZEDSTAWICIELI MALARSTWA POLSKIEGO

H. ALTENBERG, KSIĘGARNIA WYDAWNICZA WE LWOWIE

PRZEDMOWA

Sztuka reprodukcyjna, oparta na fotografji, umożliwiła w XIX wieku odtwarzanie dzieł sztuk plastycznych z doskonałością, zadawalniającą większe nawet wymagania, dając niejako te dzieła do rąk ogółowi. Za granicą pojawiają się wciąż, oddawna, wspaniałe, drogie i skromniejsze, tanie wydawnictwa artystyczne, które kształcą publiczność i wzbogacają wydawców. A u nas? U nas pierwszem wydawnictwem, stojącem nietylko na poziomie europejskim, lecz przewyższającem doborem dzieł pokrewne wydawnictwa zagraniczne, a mającem za zadanie zapoznawać nasze społeczeństwo i obcych z twórczością naszego narodowego genjuszu w zakresie sztuk plastycznych, to „Sztuka polska", wydawana pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Cybulskiego, nakładem księgarni H. Altenberga, we Lwowie. Pomijam prace o charakterze raczej naukowym, materjały do ogólnej syntezy, którąby można przedstawić szerszej publiczności; tu bowiem zrobiono więcej. Pochodzi to stąd, iż chodziło zwłaszcza o naukę, którą nasze społeczeństwo jako tako popiera, obdarzając zapisami Akademję Umiejętności i Towarzystwa naukowe. Dla sztuki, dla jej popularyzowania, nie robi się prawie nic. Po macoszemu traktowana jest zarówno przez rząd i kraj oraz gminy, jak i sfery najzamożniejsze, z pretensjami do kultury. Jeżeli chodzi o sztukę współczesną, ogół ją lekceważy, nie pomny na fakt, że całokształt kultury nie opiera się wyłącznie na nauce, albowiem i sztuka oświeca i uszlachetnia.

Wydawnictwo, które leży przed nami, gdziekolwiekindziej uważanoby za rzecz zwykłą, do wykonania łatwą, za przedsiębiorstwo korzystne; u nas jednak ukazanie się „Sztuki polskiej" jest wypadkiem doniosłym. Społeczeństwo nasze, tak dla sztuki obojętne, wydało — prócz znakomitych artystów — garstkę ludzi, którzy z abnegacją fanatyków sztuce naszej torują drogi i nawołują do szanowania i umiłowania jej, nie wierząc przytem, aby doczekali się triumfu idei, ale przekonani, że chwila ta kiedyś nadejdzie. Do tego grona należą pp. Jasieński i Cybulski, redaktorowie wydawnictwa. Mieli oni wielkie trudności do zwalczenia i nie wszystkie zwalczyć mogli. Społeczeństwo nasze nie zdobyło się dotychczas na odpowiedni zakład artystyczny; dzieła sztuki trzeba było wysyłać do Pragi czeskiej lub z zagranicy, do Krakowa, specjalistów sprowadzać; właściciele obrazów, nie rozumiejąc ciążącego na nich obowiązku obywatelskiego i własnej korzyści, dawali częstokroć odpowiedź odmowną. Plany inicjatora, F. Jasieńskiego, nie zostały wykonane ani w całości, ani w wielu szczegółach. Wydawnictwo musi ulec chwilowej przynajmniej przerwie. Materjału odpowiedniego nie brakuje ale niepodobna go uzyskać. Wykonywanie klisz za granicą połączone jest z ogromnemi trudnościami i kosztami. Trudno wyliczać tysiączne kłopoty, przykrości nieuzasadnione pretensje, które pracy redaktorów stały na przeszkodzie. Owocem tej pracy jest, bądź co bądź, wydawnictwo rzeczywiście artystyczne, poważne, o trwałej wartości. Zawiera ono w wybornych — przeważnie — reprodukcjach barwnych podobizny wielu dzieł słynnych i — o ile możności — twórczość najlepszych naszych artystów charakteryzujących.

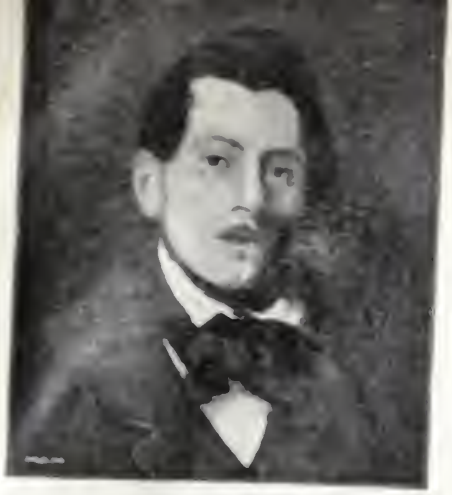
Redaktorowie powodowali się przy wyborze dzieł jedynie — rzecz prosta — pobudkami natury artystycznej. Chodziło im zawsze i chodzi tylko o sztukę. Starali się więc o odtwarzanie, o ile je mogli uzyskać, dzieł wybitnych, bez względu na kierunki i epokę, do których te dzieła należą. Objektywność sądu każdy człowiek kompetentny i nie uprzedzony w tym wypadku uznać musi. By się o tej objektywności przekonać, wystarczy przeczytać nazwiska artystów, wymienionych w skorowidzu chronologicznym. Obok najstarszych są najmłodsi: na wstępie widnieje nazwisko Michałowskiego, ur. 1800 r., na końcu — nazwisko Weissa, ur. 1875 r. Dzieła Gersona sąsiadują z dziełami Podkowińskiego..

Słowa uznania należą się przedewszystkiem wydawcy, tak już zasłużonemu pracownikowi na tej zaniedbanej u nas niwie, który zaryzykował bardzo znaczny kapitał, choć wiedział, że chodzi o wydawnictwo artystyczne, nie obliczone na dogodzenie upodobaniom mało dotychczas artystycznie wykształconego ogółu. Uznanie również wyrazić należy zaszczytnie znanej firmie W. L. Anczyca, która z klisz Husnika z Pragi wykonała wyborne odbitki barwne. Niechaj to wydawnictwo kształci smak ogółu; niechaj ruguje wszelaką swojską i obcą miernotę; niechaj ten ogół wie, że właśnie nazwiska, z któremi się tutaj spotyka, są nazwiskami artystów, na cześć i umiłowanie zasługujących, którzy wysoko sztandar sztuki polskiej u nas i śród obcych dzierżyli i dzierżą.

Niechaj nas ten ogół w niedalekiej już przyszłości zwolni od obowiązku wyjaśniania mu znaczenia sztuki w dziejach narodów. Dzięki niej, nawet te, które istnieć przestały, żyją życiem nieśmiertelnem.

W Krakowie 12-go grudnia 1904 roku.

Dr. FELIKS KOPERA



PIOTR MICHAŁOWSKI UR. 1800 R. · ZM. 1855 R. · JEŹDZIEC · WŁASNOŚĆ HR. J. SZEPTYCKIEGO · W PRZYŁBICACH

W Piotrze Michałowskim było dwóch ludzi: rozumny, wybitny, w służbie publicznej wielce zasłużony obywatel i znakomity artysta z Bożej łaski. Temu ostatniemu działa się i wciąż dzieje się u nas krzywda. Artyści — nawet najznakomitsi i nieliczni znawcy nazwisko to wymawiali oddawna i wymawiają z czcią należną. Ogółowi jest prawie zupełnie nieznanym i takim dla niego pozostanie przez długie szeregi lat, t. j. do czasów narodzenia się i rozwinięcia kultury artystycznej w Polsce. Te czasy — o ile kiedykolwiek przyjdą — będą świadkiem strącenia z piedestałów wielu dzisiejszych — parafialnych tylko — wielkości . . . . . Dla zadosyćuczynienia uczuciu najzwyklejszej sprawiedliwości — już po rozpatrzeniu się w drobnej zaledwie cząstce ogromnej — niestety mało dostępnej — puścizny Piotra Michałowskiego, nie tylko można, ale należy zaznaczyć z całą stanowczością, iż miejsce jego wśród najpierwszych, którymi sztuka polska poszczycić się może; i to najpierwszych nie z naszego: lecz z europejskiego punktu widzenia; artysta — godny tego tytułu — nie tylko się tego punktu widzenia nie obawia, lecz z niego sądzonym być pragnie.

Piotr Michałowski — to artysta, który o pół wieku wyprzedził swoją epokę: to — po Orłowskim — niemal jedyny malarz — artysta polski przed zjawieniem się Matejki, Rodakowskiego, Kossaka, Grottgera, Gierymskich. To piękny kwiat śród badylów, mających znaczenie li tylko historyczne, a więc, artystycznie biorąc, prawie żadne.

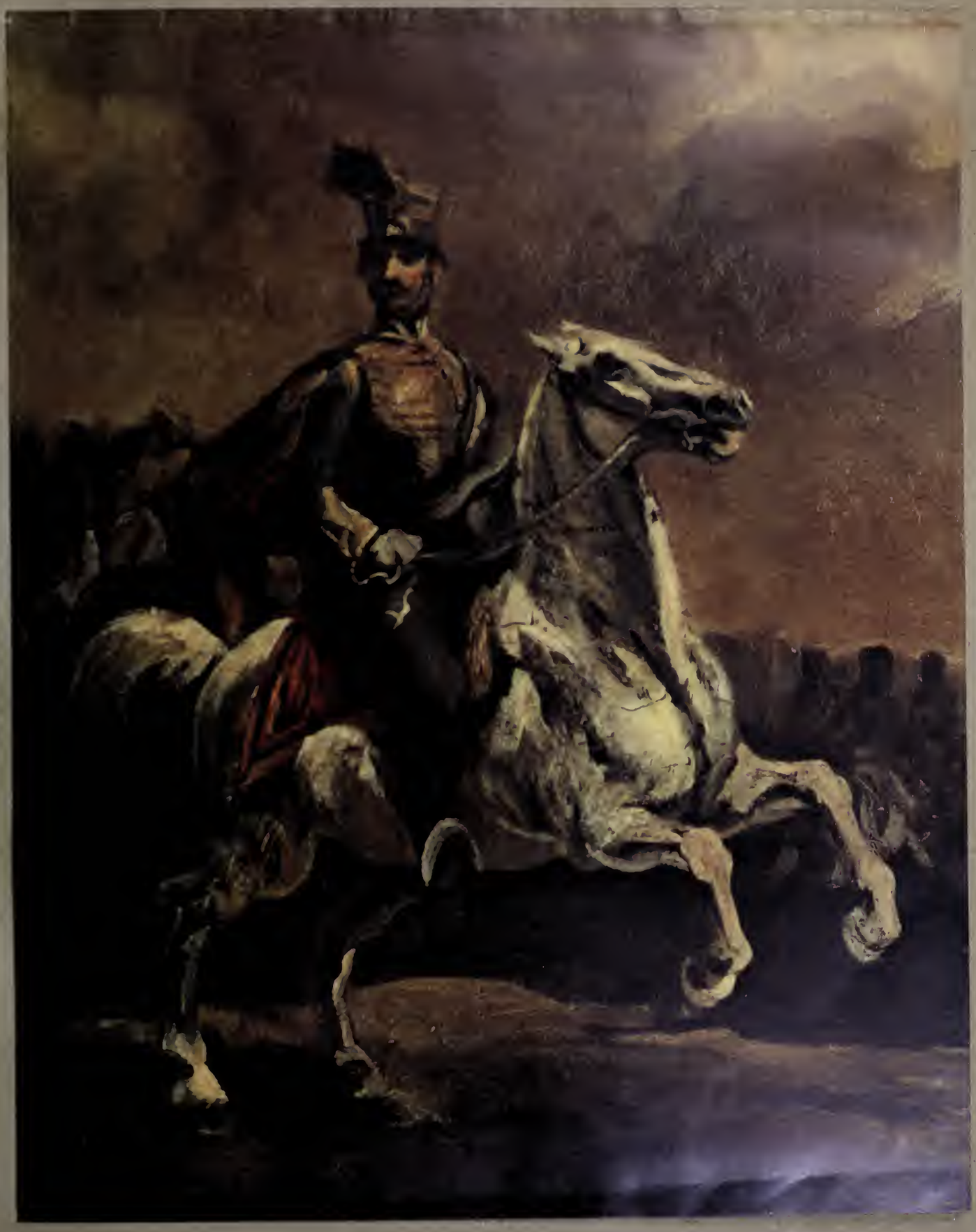
Wielki talent jest jak piękna kobieta: nie obawia się pokazania metryki. Wielki talent nie potrzebuje wyjaśnień w rodzaju: „jak na owe czasy...". Wielkie talenty, urodzone przed tysiącami choćby lat, zawsze olśniewać będą ludzkość potęgą swej wiecznie trwającej młodości.

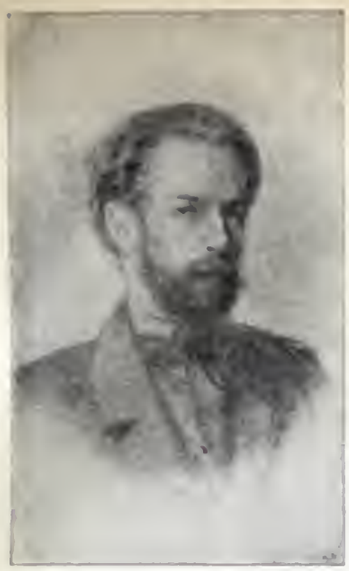
Zdaje się, że dopiero z chwilą zapoznania się z większą ilością dzieł Michałowskiego na wystawie retrospektywnej lwowskiej w r. 1894, pewna część artystycznie wykształconych, zwiedzających tę wystawę, jednostek, zdała sobie jasno sprawę, jaka przepaść dzieli Michałowskiego od malarzy, przed nim i w tym samym czasie co i on — żyjących. Zrozumieli zapewne ci zwiedzający, dlaczego, już przed kilkudziesięciu laty, znawcy francuscy i angielscy rozchwytywali te dzieła, o których z zachwytem mówił Juliusz Kossak. My, dzisiaj, pojmujemy to jeszcze lepiej: my, którzy żądamy od artysty-malarza przedewszystkiem, by był artystą malarzem, których najpiękniej brzmiąca etykieta, do lichego przyczepiona dzieła, nie zadowoli, jak — wczoraj jeszcze — zadowalała ogół i krytykę — prawie bez wyjątków.

Dla krytyki rozumnej, rzeczywiście artystycznej, nie istnieją ani starzy, ani młodzi; nie istnieją kierunki i mody, wstręty lub upodobania, o ile chodzi o malowanie „gładkie" czy „nie gładkie", o „lizanie" lub „chlastanie". Chodzi jej przedewszystkiem o to, czy w dziele przejawia się talent, czy też jego brak. Taka krytyka orzec musi, iż w dziełach Michałowskiego przejawia się talent olbrzymi, talent umiejący spostrzegać, chwytać i oddawać po mistrzowsku — indywidualnie — charakterystyczne objawy życia. Akwarele jego zachwycają nas rozmachem iście szalonym, prostotą niesłychaną, oddającą arcydzielnie syntezę zjawiska, z pominięciem szczegółów. Zwierzęta, przez niego malowane, są zawsze doskonale związane, kapitalne w ruchu; jeźdźcy wybornie siedzą w siodłach. W każdym calu znać talent z Bożej łaski, odświeżający się wciąż w tej krynicy krynic, jaką jest dla artysty — natura.

Niestety! i tego mistrza działalność, pomimo naszych zabiegów, należycie odzwierciedloną w wydawnictwie być nie może.

Feliks Jasieński.





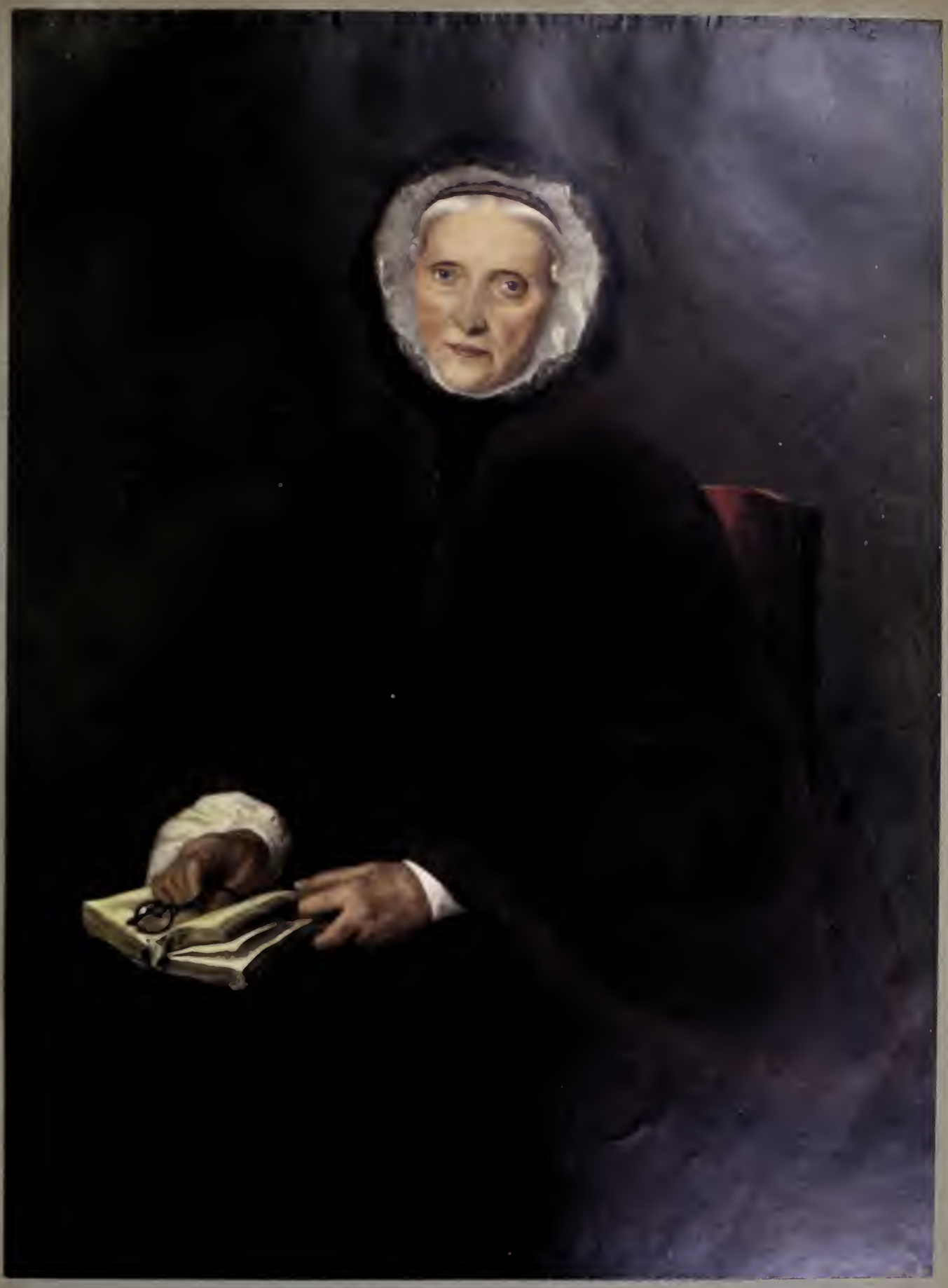
H. RODAKOWSKI · UR. 1823 R. · ZM. 1894 · PORTRET CIOTKI ARTYSTY · WŁASNOŚĆ PANI HENRYKOWEJ RODAKOWSKIEJ W KRAKOWIE.

Na karcie papieru, której odpis posiadam, spisał starzejący się Henryk Rodakowski tytuły w ciągu długiego życia wykonanych obrazów. Jest tam wzmianka o scenach z Iliady i Odyssei, o matce Gracchów, o wojnie kokoszej, obronie Częstochowy, nawet o paryskich barykadach 1848 roku, niemasz zaś słówka o Dembińskim albo Mickiewiczu, o matce, ciotce, żonie, wogóle o portretach. Czy Rodakowski namalował ich tak wiele, że ich w podeszłym wieku pamięcią ogarnąć nie zdołał, czy może mniej o nie dbał i, spisawszy dla rodziny i potomnych swe religijne i historyczne kompozycye, odłożył skatalogowanie portretów, prac, które uważał za drugorzędne, do jakiejś późniejszej chwili, a na tę chwilę kolej nie nadeszła? Sądziłbym, że wszystko przemawia za tem ostatniem przypuszczeniem. Rodakowski musiał w głębi duszy żywić przekonanie, że prawdziwy artysta może robić portrety dla odpoczynku, gwoli zarobku, z przyjaźni, albo ze serdecznego, synowskiego czy małżeńskiego uczucia, że jednak na tem poprzestać mu nie wypada. Mówię „nie wypada", bo, poza zakresem honoru i etyki, Rodakowski nie byłby chętnie użył wobec drugich niebezpiecznego słowa: „nie wolno". Ten bardzo wykwintny, bardzo subtelny, bardzo przemyślany duchowy arystokrata wierzył, że każdy duch wybitniejszy, sam ze siebie, z własnego popędu wysili się, skupi wszystkie swe władze, aby nam dać coś więcej niż podobiznę narzuconego modela, bo dzieło zależne nie od przypadku ale od woli twórcy, który motywy zbiera, przebiera i wybiera. Niemasz, mawiał Rodakowski, arcydzieła bez kompozycyi, a ktokolwiek, malując, powtarza sobie słowa Horacego: „nie cały zamrę", ten musi komponować — nawet w portrecie. Liczne środki, którymi artysta rozporządza, jak ułożenie sylwety, gest, ruch głowy, tło, sposób oświetlenia, nadają dziełu niemal tyle charakteru, co rysy twarzy, wyraz ust i oczu. Tak komponował Rodakowski w swoich portretach, a że nieraz miał sposobność przedstawiać ludzi, z którymi się zżył, których do głębi znał, zostawił po sobie szereg dzieł, które obok wysokiej wartości artystycznej posiadają i wartość psychologicznych dokumentów. Pomiędzy tak licznymi portretami naszego malarza należy się jednak osobna wzmianka pewnej drobnej grupie, portretom rodzinnym. Natury talentu Rodakowskiego nikt nie określi bez ciągłego powtarzania wyrazów „szlachetność" i „wykwintność", ale gdy mowa o podobiznach matki, ciotki, żony i te wyrazy nie starczą. Rodakowski patrzał zawsze na swego modela, jak zresztą na świat cały, życzliwie i pogodnie, ale tym razem maluje nie tylko jeszcze wytworniejszą, zdaje się, ręką, jakby wybredniejszą w pociągnięciu pędzlem: oko także, nie oślepione, ale mędrsze przywiązaniem, widzi dokładniej, bystrzej, lepiej. Te obrazy, które do najwyższych arcydzieł sztuki polskiej zaliczam, są i subtelne i szlachetne i pełne jakiejś błogiej, głębokiej rzewności. Są to pomniki pięknej, jasnej duszy.

I cóż to szkodzi, że się Rodakowski mylił, dbając więcej o swoje historyczne i religijne, niż o portretowe kompozycye, jak się np. Maurycy von Schwind mylił, pragnąc malować freski, a nie te drobne cykle akwarellowe, które się dziś w reprodukcyach po całym świecie rozchodzą? I naszemu i niemieckiemu artyście było danem wypowiedzieć, co mieli na dnie duszy i co wielce godnem było wypowiedzenia.

Rodakowskiemu nie odebrało to pogody, ostatnich lat życia nie zatruło, że ceniono w nim wyżej portrecistę niż historycznego malarza. Pogodził się z tym faktem w czarownej tej prostocie i dobroci, które od niego biją. Zwykł był nawet mawiać na starość: „jaki ja w życiu byłem szczęśliwy!"

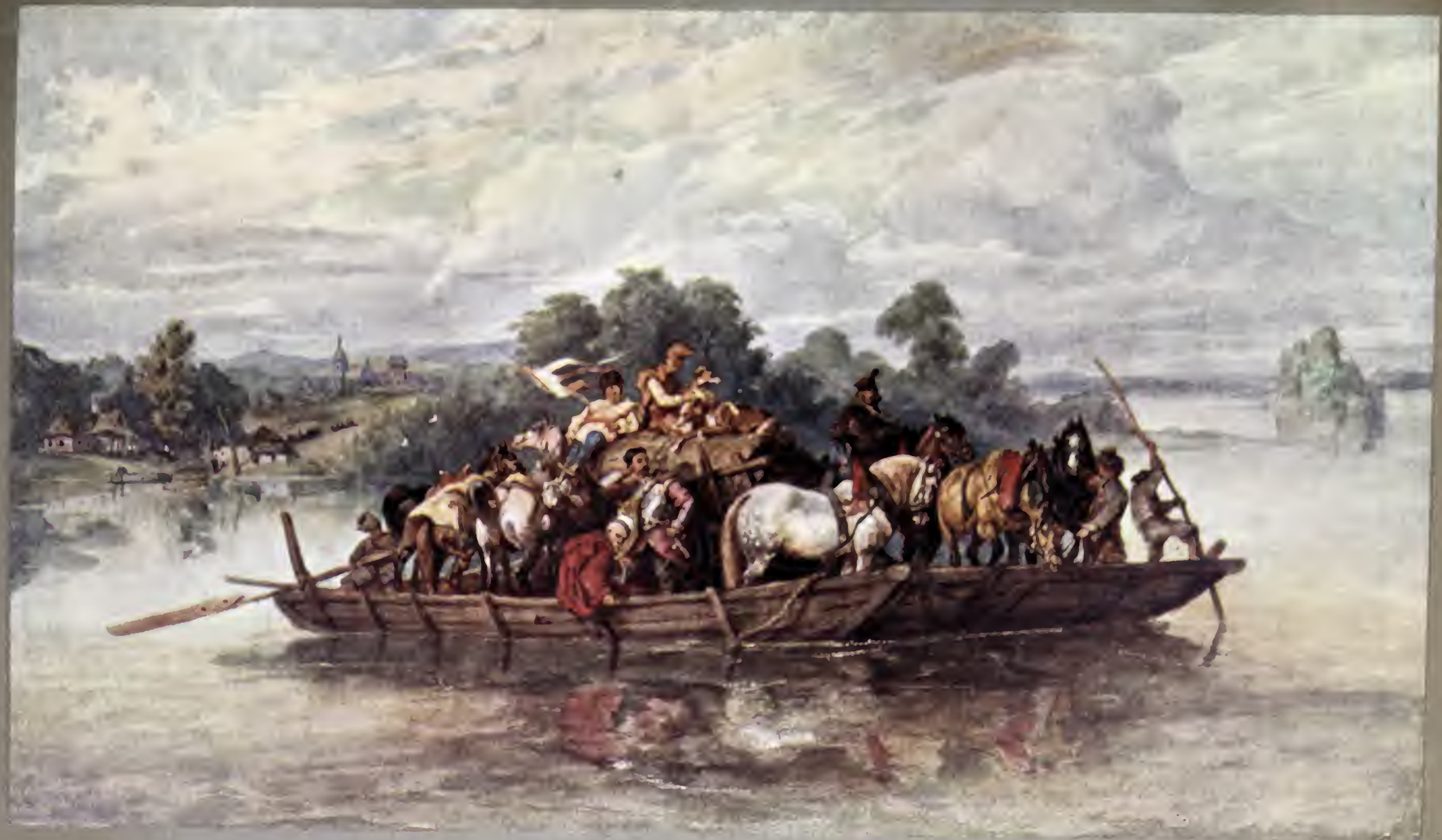
K. M. Górski.



JULIUSZ KOSSAK · UR. 15 XII. 1824 UMARŁ 3 II. 1899 · PRZEPRAWA ROTMISTRZA PANCERNEGO PRZEZ DNIESTR · WŁASNOŚĆ JERZEGO HR. DUNIN-BORKOWSKIEGO WE LWOWIE - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

Jednym z tych, w którego dziełach najwszechstronniej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał — jest Kossak. Na całym tym obszarze ziemi, na którym rozegrał się dramat dziejowy polskiego narodu, na którym pozostało życie polskie lub jego wspomnienie, wszędzie się tam spotyka z twórczością Kossaka. Był on malarzem wsi polskiej, tej wsi, gdzie na miedzy „ciche grusze siedzą" i z której wyszło to wszystko, co było cnotą i zbrodnią, co było wielkiem i małem, co było chwałą i hańbą, co żyło w sposób szczególny, różny od reszty świata w treści i formie, to co stanowi rdzeń i istotę polskiego życia... Cokolwiek żyło na obszarze polski, wszystko żyje i żyć będzie w dziełach Kossaka. Od traw i kwiatów łąkowych, od badyli burzanów, do dębów zgruchotanych gromami; od szarego wróbla grzebiącego na podwórzu Wojtkowej chałupy, do potężnych żubrów, bęczących w ciemnych ostępach puszczy; od wydm piaszczystych i grzęskich topielisk, do szczytów skalnych; od biednych chłopskich szkapek, do bohaterskich koni bojowych, od opłotków cichego zaścianka, do huraganów bitew — gdzie tylko się przejawiało życie polskie, wszędzie szedł za niem talent Kossaka, skupiał jego promienie i odtwarzał w swoich dziełach, z niesłychaną prawdą i siłą. Całkowity zbiór jego prac robi wrażenie, jak żeby się nagle otwarło jakieś okno, z którego zawiało powietrze przepojone zapachem łąk skoszonych, wód swieżych, jesiennym wiatrem i dymem prochowym, okno, z którego widać daleko w przeszłość, gdzieś na pobojowiska Płowiec i Grunwaldu, a jednocześnie widać chwilę, która trwa i łączy się z tem, co tętni życiem dookoła... Kossak był tak dalece malarzem życia, że czego się dotknął, wszystko zaczynało się skrzyć, mienić i ruszać, jak drgająca woda górskiego potoku... Do Kossaka w mowie potocznej i krytyce, stosowano formułkę: „Malarz koni". Jest on jednak tyleż malarzem ludzi, co koni i nieraz wyraża pewien jednaki charakter, pewien nastrój, tak dobrze przy pomocy konia, jak i człowieka. Wyłącznie malarzem koni Kossak nie był, jakkolwiek posiadał w najwyższym stopniu wszystkie przymioty potrzebne do malowania konia, i jakkolwiek, wskutek znaczenia, jakie miał koń u nas, nie rozstaje się on z nim nigdy, tworząc obrazy na tle polskiego życia... Kossak wyraża z niesłychaną siłą charakter rzeczy żywych, to jest pewien ich ustalony kształt, wyrobiony życiem wewnętrznem i wpływami zewnętrznymi, wyraża ruch wszystkiego, co w naturze istnieje, to jest tę zmienną, nieuchwytną nieraz grę zjawisk i ciągłą zmianę stosunku przedmiotów. Najwybitniejsze cechy i zalety dzieła Kossaka mieszczą się w doskonałości, z jaką władał kształtem; światłocień i barwa nie stanowiły głównego interesu jego twórczości; używał ich jako koniecznego uzupełnienia wrażenia prawdy i życia w obrazie, a choć miał poczucie koloru bardzo subtelne, nie wydobywał szczególnego natężenia barw lub efektów światła, zajęty głównie tem, co się z natury daje formą odtworzyć. Jest to jeden z najszczerszych talentów, którego materjał twórczy zbierał się w bezpośredniem zetknięciu, współżyciu z naturą. Jest on zupełnym samoukiem, którego nie dotknęła rutyna szkolna, który swoją formę, swoje środki artystyczne urobił sam, dążąc ciągle do najzupełniejszego wyrażenia swojego temperamentu. Dzieło Kossaka, poza swoją bezwzględną artystyczną wartością ma jeszcze szczególne, wyjątkowe znaczenie dla polskiego społeczeństwa, z którego wyszedł i którego życie skrystalizowało się w jego sztuce. Tam, gdzie temperamet narodowy objawił się ze szczególną dzielnością i siłą ruchu — w wojnie, czy pokoju — tam Kossak znajdował najodpowiedniejszy wyraz swojej duszy i tworzył dzieła wyrażające najistotniejszą treść tego temperamentu... Sztuka jego jest jednym z najszczerszych przejawów ludzkiej duszy i najprawdziwszem odtworzeniem polskiego życia.

Stanisław Witkiewicz
w dziele p. t. Juliusz Kossak.



JULIUSZ KOSSAK · UR. 15 XII. · 1824 · UMARŁ 3. II. 1899 R. · POD SOMMOSIERRĄ WŁASNOŚĆ M. KOYA W KRAKOWIE - - - - - - - - - - - - - - - - -

Stanisław Witkiewicz zaprotestował już wymownie przeciwko nazywaniu Juliusza Kossaka wyłącznie „malarzem koni", słusznie twierdząc, że był on również malarzem ludzi i tego świata, który się dokoła ludzi i koni rozprzestrzenia, a zwłaszcza tej ziemi rodzimej, na którą się patrzymy od dzieciństwa, tego życia na niej, życia, które znamy z własnej obserwacyi, z opowieści i historyi.

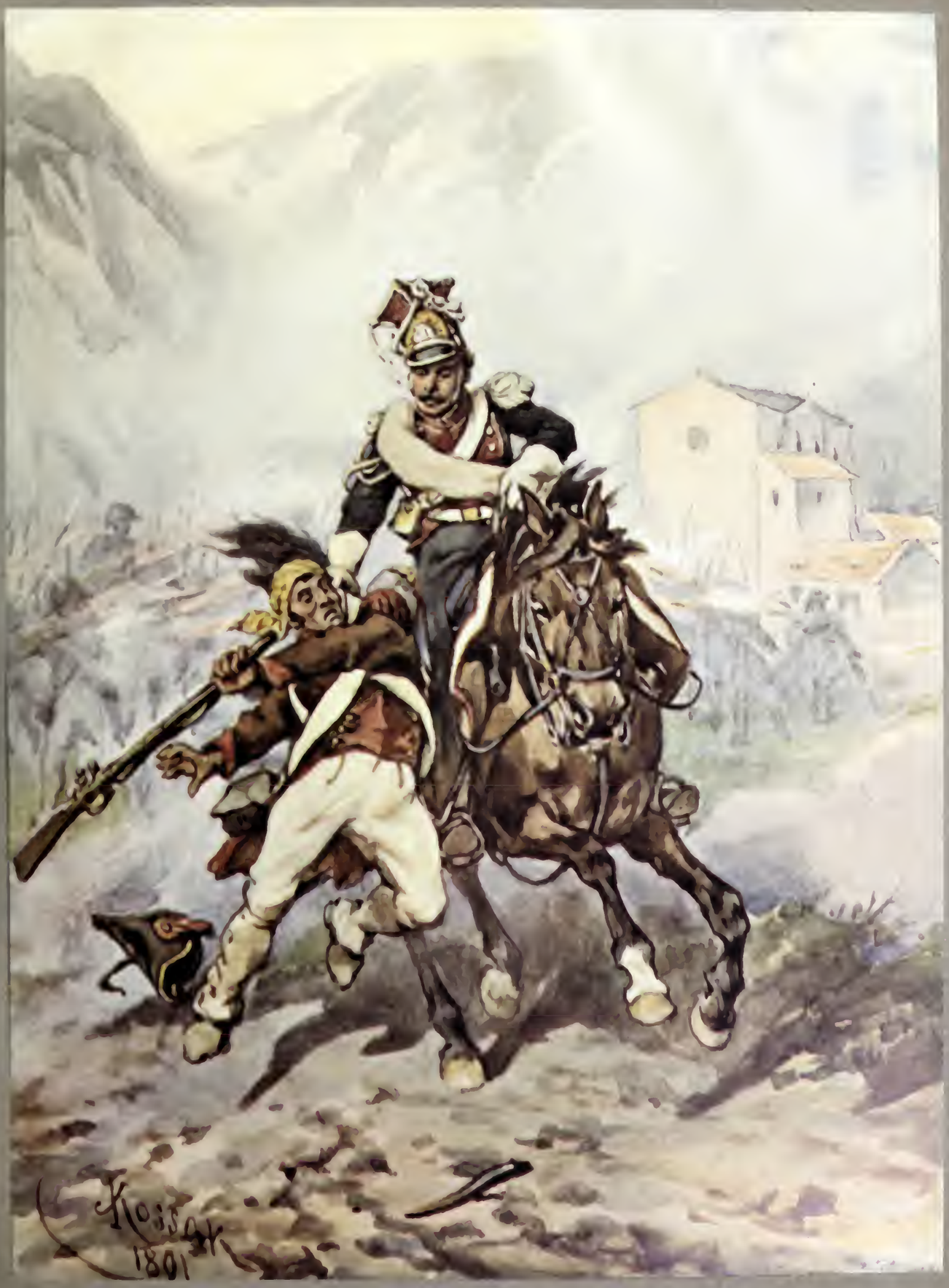
Formułka „malarz koni" wydaje mi się wogóle przeżytkiem z tych czasów, kiedy Holendrzy, jak Heda, malowali jedynie „martwe natury": owoce, ostrygi, cynowe naczynia, szklanice pełne jasnego wina, kiedy Paweł Potter nie wychodził prawie poza stada krów a Melchior d'Hondecoeter poza indyki, kury i papugi. Pamiętam, że w epoce gdy Matejko zabierał się do malowania „Grunwaldu", pytano się tu i ówdzie z niepokojem: a czy on potrafi być „malarzem koni"? Rzekłbyś, że rumak czy szkapa jest jakiemś osobliwszem stworzeniem, odmiennem od innych, i że umiejąc rysować, obserwując grę barw i grę światła, mając zdolność zapamiętania ruchu, można jeszcze nie być uprawnionym — do malowania koni.

Juliusz Kossak zajął się nimi, bo go pociągały, bo znalazł się od młodych lat w towarzystwie hodowców, rozmiłowanych w piękności arabskiego ogiera. Ze wszystkiego co widziałem na świecie — mówił mi nieraz Marek Marcelin Guyski, mistrz subtelny — najpiękniejszą jest kobieta; potem idzie koń. Mężczyzna zajmuje trzecie miejsce, a szlachetny pies czwarte. Nie dziw, że oglądając z Juliuszem hr. Dzieduszyckim na Wschodzie potomków słynnej klaczy Mahometa, Kossak zachował na zawsze w pamięci typ niewielkiego bachmata, o oku żywem, otwartych nozdrzach, grzywie bujnej, długim odsadzistym ogonie. To pojęcie rumaka nigdy go już nie opuści. Będzie malował marznące szkapy, przywiązane do płotu, będzie portretował jeźdźców i amazonki, a zarazem ich angielskie wierzchowce, będzie nawet robił portrety wychudzonych, wytresowanych zwierząt, zwycięzców na warszawskim i wiedeńskim torze; ideałem jego pozostanie zawsze latawiec Emira Rzewuskiego, o którym mówi Słowacki: „koń jego arabski był biały bez skazy".

Po pierwszych studyach, odbytych we Lwowie pod kierunkiem Maszkowskiego, pracował Juliusz Kossak (1853—1859) w Paryżu u Horacego Verneta, w 1869 w Monachium u Franciszka Adama, u najsłynniejszych wówczas „malarzy konia". Ale on miał swoją szkapę, swój typ w głowie i swoje tło odmienne. Nie robił też wiele krwawych bitew ale pochody, wymarsze, tryumfy, nie wojnę lecz wojenkę. Zakochany w Wincentym Polu, powraca chętnie do scen z „Mohorta" i jego opisu stadnin, a dalej idą stadniny inne z ogromnem uwzględnieniem krajobrazu. Mówiłem to już gdzieindziej, że Mickiewicz prawie nie dotknął w „Panu Tadeuszu" jednej strony życia szlacheckiego, zamiłowania do koni i że tę lukę chciał wypełnić Wincenty Pol, a w rzeczywistości wypełnił Juliusz Kossak. On to jest poetą tych wieśniaków na zagrodzie i wojewodów, głaszczących swoich wierzchowców, pasących cukrem białonóżki, tych młodzieniaszków, którzy się muszą wyhasać na koniku, tych wreszcie żołnierzy, zrosłych ze swoim siwkiem lub kasztankiem, które też smutne stoją nad rannym, z siodła wysadzonym jeźdźcem.

A kiedy Kossak wyjdzie z łąki, na której się pasą stada i zajrzy do boru, na moczary, na szerokie rozłogi pól, gdzie chartom łatwo pochwycić szaraka, stwarza takie arcydzieło jak „Rok myśliwca".

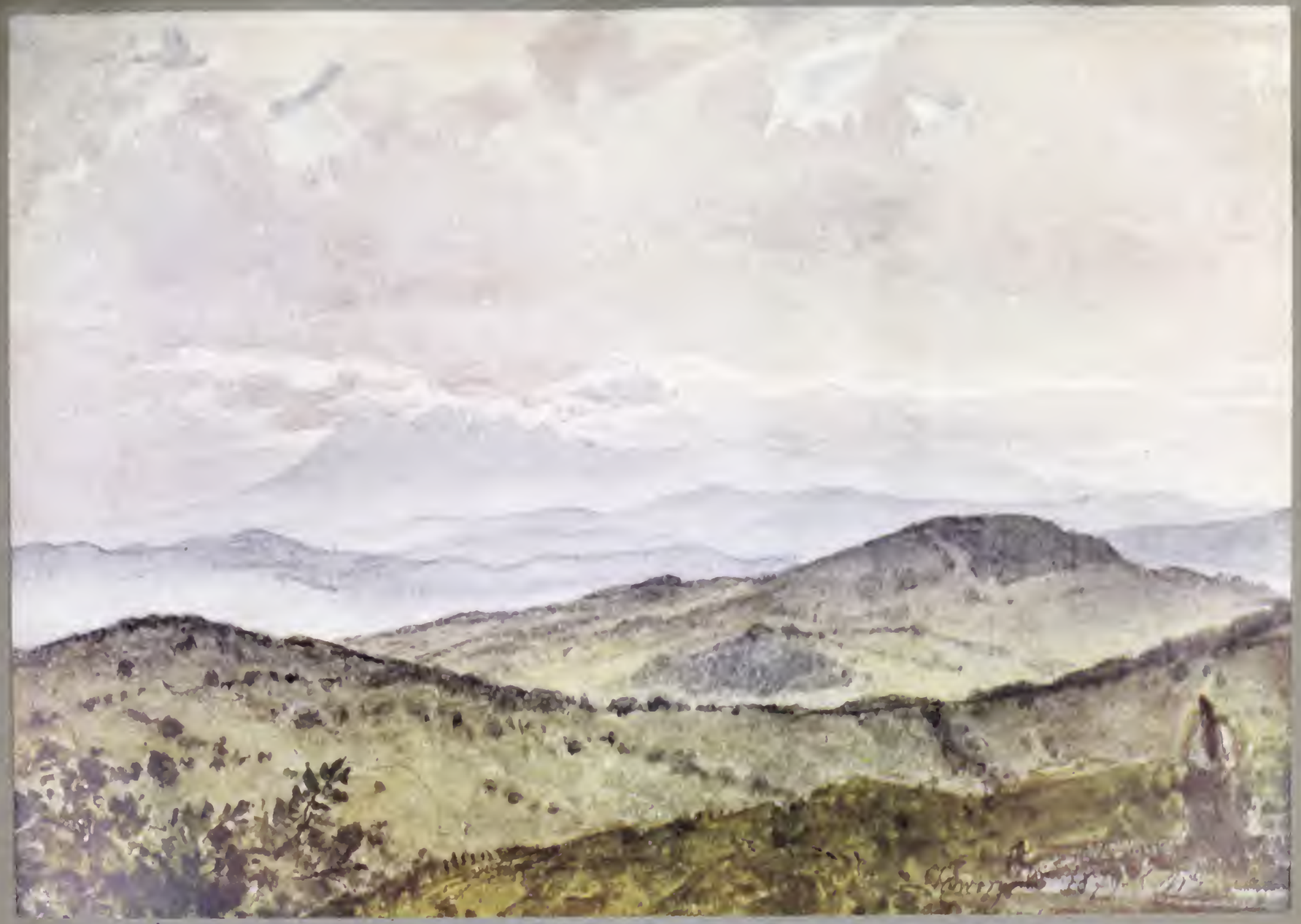
K. M. Górski.


1801

W. GERSON · UR. 1831 R. · ZM. 1901 R. ·
W TATRACH · WŁASNOŚĆ B. WYDŻGI
W WARSZAWIE

Jako jeden z tych, którzy mieli szczęście najpierw uczyć się u W. Gersona, a potem sposobność patrzenia na jego działalność, poczuwam się do zaszczytnego obowiązku wypowiedzenia wrażeń i sądu, odnoszących się do tego mistrza. Jeżeli się zastanowimy nad krajobrazami Gersona, dojdziemy do przekonania, iż, dzięki nim, artysta ten zaliczony być może do pierwszorzędnych malarzy. Gdy Gerson rozpoczynał swą działalność artystyczną, w całej niemal Europie pejzaże pojmowane były bardzo nieudolnie. Oparte u naszego arsysty na głębokiem pojmowaniu prawdy, na wystudyowaniu powietrza, spotkały się z zupełnem ich niezrozumieniem. Dopiero Witkiewicz ocenił należycie wartość tych dzieł. Gerson celował w rysunku wszystkich części składowych pejzażu: w wyrażaniu charakteru drzew mało kto równać się z nim może. By dojść do doskonałości w tym kierunku, studyował kształty drzew, rysując piórem grupy liści lub igieł, a potem, wiążąc ulistnienie i rozgałęzienie w większe pęki, tworzył charakter całego drzewa. Dziwna rzecz, że mistrzowstwo swoje w malowaniu pejzażów Gerson lekceważył. Nieposzlakowanej rzetelności artysty w odtwarzaniu natury zawdzięczamy nadzwyczaj cenne materyały, odnoszące się do krajoznawstwa, tak z zakresu etnografii, jak archeologii i budownictwa. Gerson cały nasz kraj zwiedził piechotą; albumy jego są niezmiernie cenne, utrwalił w nich mnóstwo rzeczy ciekawych, z których znaczna część dzisiaj już nie istnieje. Uważam za zbyteczne dowodzić, jak głębokiej czci warci są pierwsi owi rysownicy kraju naszego, którzy nam go, można powiedzieć, sami pokazywali. Wielką społeczną zasługą Gersona były starania, w celu założenia w Warszawie Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych. Nauczyciela mego poznałem około r. 1868-go. Byłem wówczas, jako początkujący uczeń, olśniony czcią, jaką miał dla sztuki greckiej i Leonarda da Vinci. Traktat Leonarda o malarstwie, który do arcydzieł swego rodzaju zaliczyć można, na mowę naszą przełożył i wyciągi z niego cytował często. Szukanie czystości rysunku w sztuce malarskiej stanowiło zasadniczą cechę Gersona jako nauczyciela. Pokazując nam znakomite dzieła artystów Odrodzenia, Gerson chciał zwrócić naszą uwagę na konieczność używania natury jako materyału twórczego. Nie mistrzów naśladować nam kazał, lecz — jak oni — studyować naturę. Rad udzielał ze słodyczą i życzliwością. Pamiętam uwagę jego niesłychanej ceny dla pejzażystów, a mianowicie, że nigdy nie należy notować koloru ziemi, nie namalowawszy przytem nieba. Twierdził, że zawód malarza jest bardzo trudnym i niezmiernej pracy wymagającym. Będąc nad wszelki wyraz zapracowanym i strudzonym, przychodził nieraz do tych różnych nor nadwiślańskich, w których mieszkaliśmy, aby nas uczyć i zachęcać do wytrwania, ucząc zaś, korzystał z każdej nastręczającej się sposobności. W mniemaniu Gersona na to, by zostać artystą prawdziwym, nie dość jest nauczyć się rysować i malować. Każdy artysta bardzo dużo uczyć się i jak najwięcej wiedzieć ma tak z nauk, ściśle związanych z jego zawodem, jako też z nauk nie mających ze sztuką bezpośredniego związku. Utrzymywał też stale, że, aby malować rzeczy wzniosłe, trzeba samemu się udoskonalić, podnieść. Przy wykładach swoich zaszczepiał Gerson wzniosłe wyobrażenia o powołaniu artysty, który, według jego pojęcia, powinien być jakby kapłanem i apostołem swych idei w sztuce, ma dla niej być gotowym do wszelkich ofiar. Nie trudno zrozumieć, że takie pojęcie o sztuce, o zadaniu artysty, budziły w uczniach jego najgłębsze uszanowanie do tego świętego powołania, którego zadanie polegać miało na tworzeniu dzieł, ściśle podobnych do wewnętrznych zachwytów, będących jakby uzmysłowieniem duszy, zaczynającej żyć w obrazie. Jakże długą wydawała nam się ta drabina, po której szczeblach do nieba idziemy! Niebem tem były jakieś wyżyny doskonałości w naszej sztuce, wyżyny, wiecznie niedościgłe...

Józef Chełmoński.



JAN MATEJKO · PORTRET WŁASNY
AUTOTYPJA - - - - - - - - - - - - -

Matejko Jan Alojzy urodził się w Krakowie dnia 28 lipca 1838 r. Ojciec jego Franciszek pochodził z Kralowego Hradca w Czechach i był z zawodu nauczycielem muzyki; matka Joanna Karolina, była córką obywatela i kupca krakowskiego, Jana Piotra Rossberga.

Nauki początkowe pobierał w szkole św. Barbary i przez kilka lat w liceum św. Anny, rysując już wtedy z zapałem. W roku 1852 wstąpił do krakowskiej Szkoły sztuk pięknych, złączonej podówczas z Instytutem technicznym i tam uczył się malarstwa i kompozycji pod kierunkiem Wojciecha Stattlera. W roku 1858 wyjechał na studja do Monachjum, gdzie bawił tylko dziesięć miesięcy, poczem wrócił do Krakowa. W następnym roku (1859) bawił przez dwa miesiące w Wiedniu. W listopadzie r. 1864 ożenił się z Teodorą Giebułtowską i podróżował po Niemczech i Francji; w r. 1872 odbył podróż do Konstantynopola. Wezwany w r. 1863 przez Akademję sztuk pięknych w Pradze do objęcia posady dyrektora tejże Akademji nie przyjął ofiarowanej mu godności, a w tym samym roku został zamianowany dyrektorem Szkoły sztuk pięknych w Krakowie. Miasto Kraków ofiarowało artyście berło w r. 1878.

Stworzył cykl wielkich historycznych obrazów z przeszłości Polski, malował prócz tego portrety i ozdobił polichromją wnętrze kościoła P. Marji w Krakowie. W r. 1859 otrzymał w Monachjum pierwsze odznaczenie: medal bronzowy, w r. 1865 złoty medal w Salonie paryskim (za „Kazanie Skargi"), 1867 medal bronzowy na międzynarodowej wystawie w Paryżu, 1873 medal bronzowy na powszechnej wystawie wiedeńskiej, medal na wystawie w Chicago, srebrny medal Institut de France, ofiarowany przez paryską Akademję sztuk pięknych, której był członkiem, 1878 medal złoty I klasy na powszechnej wystawie w Paryżu itd. itd. Był przytem doktorem filozofji honoris causa, członkiem paryskiej, wiedeńskiej i berlińskiej Akademji sztuk pięknych, kawalerem legji honorowej, komandorem orderu Piusa IX i honorowym obywatelem wielu miast.

Zmarł w Krakowie dnia 1 listopada 1893 r. w tym samym domu przy ulicy Florjańskiej, w którym przyszedł na świat i tworzył swe arcydzieła, a w którym obecnie mieści się pod nazwą „Domu Matejki" powstałe z inicjatywy prof. Mariana Sokołowskiego muzeum pamiątek po zgasłym Mistrzu.

Pochowany został kosztem kraju dnia 8 listopada 1893 na cmentarzu krakowskim.

Odtworzony tutaj portret własny powstał w roku 1892 i jest własnością p. J. Milewskiego.

JAN MATEJKO · HOŁD PRUSKI · DAR ARTYSTY DLA ZAMKU NA WAWELU DEPOZYT W MUZ. NAROD. W KRAKOWIE · CAŁOŚĆ AUTOTYPJA PODWÓJNA · 4 FRAGMENTY · DRUK TRÓJKOLOROWY - - - - - - - - - -

Na rynku krakowskim, obok fasady Sukiennic od ulicy Brackiej, na wzniesieniu pokrytem czerwonem suknem, składa książę pruski Albrecht 10 kwietnia 1525 uroczysty hołd przed królem polskim Zygmuntem I.

W pośrodku siedzi na krześle król Zygmunt w uroczystych szatach, złotej kapie i królewskiej dalmatyce i trzyma na kolanach otwartą Ewangelję. Przed nim klęczy książę Albrecht w pełnej zbroi, z gronostajowym płaszczem na ramionach. Prawą rękę położył on na Ewangelji na znak przysięgi, w lewej trzyma wielką pruską chorągiew. Ogon książęcego płaszcza trzyma młody klęczący paź, drugi obok trzyma hełm księcia. Tuż przy Albrechcie stoi z lewej strony doradca jego, Hajdek, za księciem zaś dwaj jego bracia: książę Jerzy w niebieskiej szacie i książę Kazimierz w fjoletowej. Dotykają oni rękoma pruskiego sztandaru na znak współudziału w hołdowniczej przysiędze. Za nimi widać siwą głowę Łukasza Górki.

Tuż obok króla stoi młodociany Zygmunt August ze złotym łańcuchem w ręku. Łańcuch ten ma ofiarować król hołdownikowi po złożeniu przysięgi. Przy dziecku stoi ochmistrz jego, Piotr Opaliński, w ciemnym płaszczu z futerkiem, w złotej czapeczce i z łańcuchem złotym na szyi. Z prawej strony króla stoi z dobytym mieczem Hieronim Łaski, synowiec arcybiskupa, przy nim podkanclerzy, biskup Piotr Tomicki, czytający głośno rotę przysięgi. Dalej, na prawo, orszak królewski, wśród którego widać arcybiskupa Łaskiego, Gasztołda, Andrzeja Tenczyńskiego z wielką królewską chorągwią, Mikołaja Firleja, kasztelana krakowskiego, w zielonej, rysiami podbitej delji i Krzysztofa Szydłowieckiego, wojewodę krakowskiego z królewskiem jabłkiem w ręku. Tuż przy samej krawędzi stoi, przechylony przez poręcz, wielkorządca krakowskiego zamku i kasztelan biecki Jan Bonar, z długą siwą brodą. U dołu, z prawej strony, na samym pierwszym planie, rycerz, w pełnej zbroi, na karym, do połowy widzianym koniu, to Przecław Lanckoroński, hetman Zaporoża.

U stóp króla, na stopniach wzniesienia, siedzi Stańczyk, błazen królewski, w czerwonym błazeńskim stroju, z piszczałką w ręku. Stańczyk — to portret własny artysty.

Nieco z lewej strony, za grupą pruskich książąt, widać w głębi królową Bonę, obok niej księżniczki Jadwigę i Zofję i młodego księcia Janusza.

Po lewej stronie obrazu dworzanin królewski w opiętym, jasno niebieskim, stroju trzyma misę napełnioną złotem; obok niego stoi Andrzej Kościelecki, podskarbi koronny, który, po wykonaniu przysięgi, ma rozrzucać między lud złote monety. Nieco wyżej, za Kościeleckim, Piotr Kmita, marszałek wielki koronny, dalej ku środkowi, widny do piersi Konstanty książę Ostrogski, ręką wąsa podkręcający i obok niego, także w półpiersiu, Jan Amor Tarnowski. Nieco niżej od nich klęczy biskup warmiński Maurycy Ferber, ubrany w czarną sutannę, przy nim Kreutzer, późniejszy pruski kanclerz i stary komtur krzyżacki z siwą brodą, trzymający miecz swego wielkiego mistrza. U dołu, po lewej stronie, wstępują na schody wzniesienia dwaj bogaci mięszczanie z pergaminowymi dyplomami w ręku. Jeden z nich ma wyobrażać Bartłomieja Berecciego, budowniczego królewskiego, twórcę Zygmuntowskiej kaplicy na Wawelu.

U dołu, pośród chłopaków, przypatrujących się obrzędowi, stoi jakiś przybyły z wyprawy szlachcic z córeczką na ręku i sługa ratuszowy z pękiem rózeg, któremi ma „pro memoria" wychłostać uliczników na mieście. Tło dla środkowej grupy tworzy rozwieszona w głębi czerwona makata, nad którą widać jasne niebo i rysujące się na niem wieże Marjackiego kościoła, z lewej strony fasada Sukiennic z gankiem, zapełnionym widzami. Dzieło powstało w r. 1882.

Matejko: Hołd pruski

I.

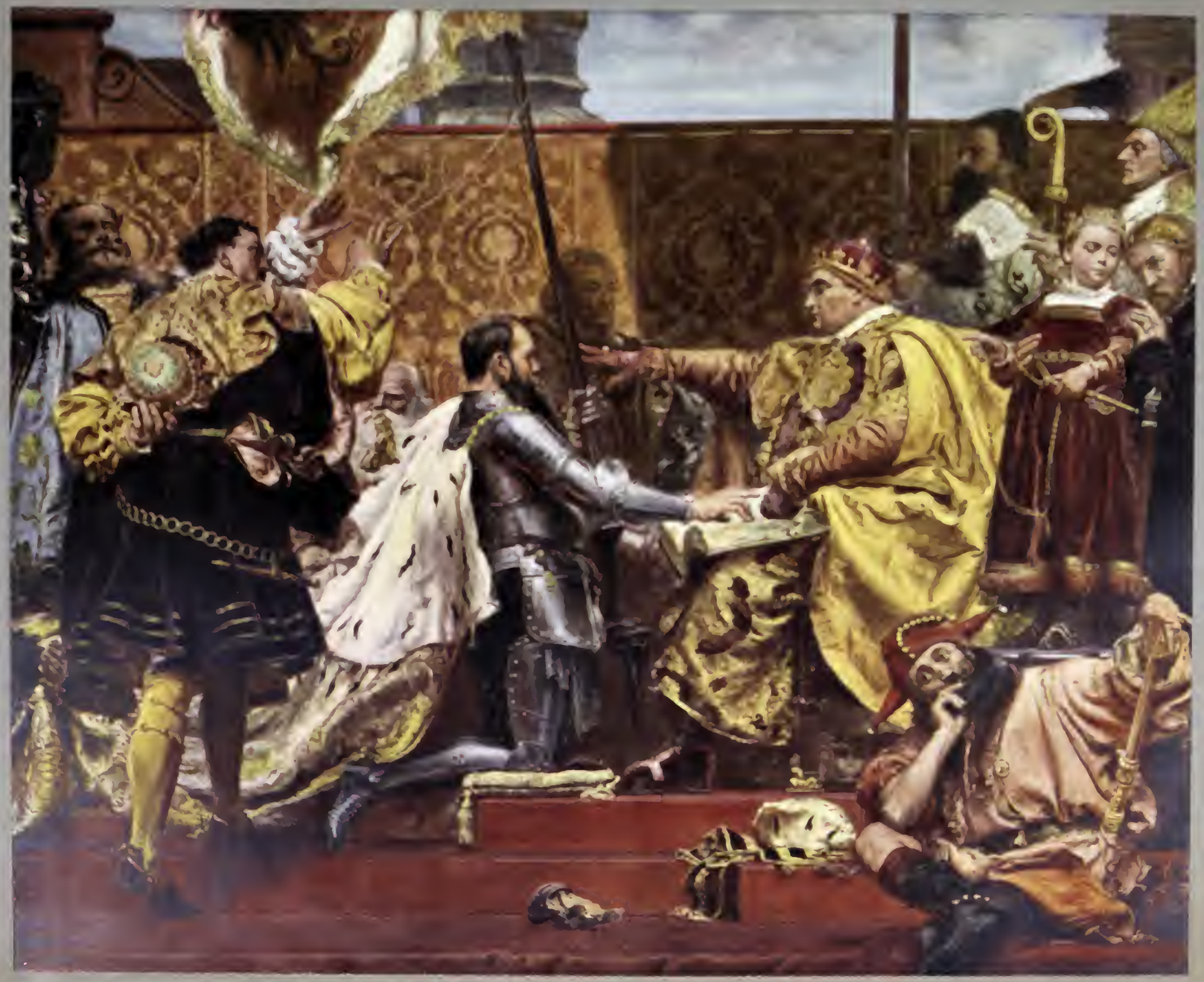
Matejko jest jedną z najoryginalniejszych postaci w sztuce, zjawiskiem tak niespodzianem i jedynem jak Böcklin. Świat polski załamał się w jego dziwnej duszy swemi najbardziej tragicznemi i bohaterskiemi pierwiastkami, ponieważ ta dusza była z natury w sposób szczególny do tego usposobiona.

Rasa ludzi, stworzona przez Matejkę, na tle jej szczególnych przymiotów indywidualnych, poruszaną jest wiecznie trwałemi, żywiołowemi, stanami uczuć, które wyrażał on z drżącą porywającem życie prawdą. Ta prawda działa tak przekonywująco, że przeszłość Polski stała się dla wszystkich widzów Matejki taką, jaką on ją widział i malował. Jest ona jak żywa w tych obrazach, ponieważ bezwzględna ich szczerość ma taką siłę suggestyjną, że, nie zawsze się godząc na jego pojmowanie historycznych zdarzeń, nie można się oprzeć wyobrażaniu ich takiemi, jak je Matejko ukazał. Obrazy jego były jak objawienie dla myśli ludzi, którzy o tej przeszłości marzyli, a którzy nie mogli jednak jej wyobrazić, ponieważ bezduszność tego, co przed Matejką ukazywała sztuka z przeszłości, było zaporą dla wyobraźni, narzucając jej widma blade, powszednie, bez krwi i życia. Ukazanie się obrazów Matejki było jakby rozdarciem zasłony, oddzielającej nas od światła dawnej Polski, było rzeczywistem odwaleniem grobowego kamienia, i wskrzeszeniem do życia tego, co było tylko prochem i popiołem. Matejko wydawał się dziwnym świadkiem wielkich zdarzeń, powiernikiem ludzi potężnych i znakomitych, żyjących przed wiekami, posiadaczem zagadki ich najtajniejszych myśli. Przez ten świat umarły, wiódł on ludzi mu współczesnych, jak Wirgiljusz Dantego przez kręgi piekieł.

Wydobyć z możliwą siłą indywidualny charakter danego człowieka i z równie wielką potęgą i prawdą oddać wyraz jego uczuć, jego stan duszy, w danej chwili i pod wpływem danych zdarzeń, oto zagadnienie, które było najistotniejszą treścią twórczości artystycznej Matejki. Pod wpływem celów ubocznych, nacisku umysłowego otoczenia, wypadków życia, i własnego zwyradniania się psychicznego, Matejko treść tę komplikował przez wstawianie w obraz pierwiastków obcych sobie, znaków symbolicznych lub alegorji, które nigdy nie prowadziły do celu, a zawsze prawie psuły artystyczną stronę obrazu.

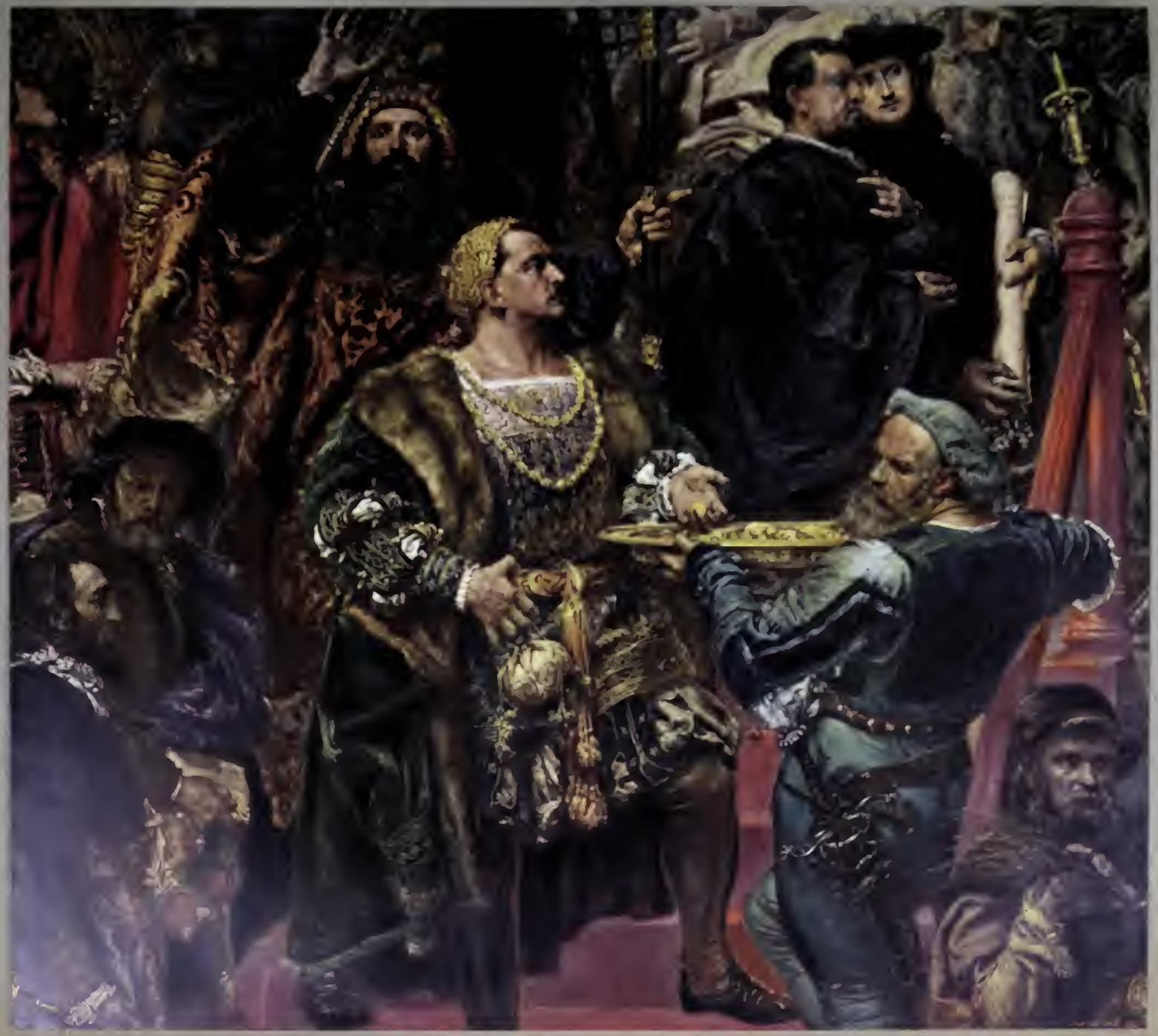
Matejko miał duszę smutną z natury. Nietylko wyszedł on z pesymistycznego poglądu na historję i w pierwszych obrazach brał z niej tylko to, co było najsmutniejszego, najtragiczniejszego, ale on nie mógł wyrażać prosto i szczerze jasnych i wesołych stron życia. Nie mógł, bo nie czuł. Stworzył on swoją rasę ludzi, napiętnowanych jakimś fatalistycznym tragizmem. Są to natury o wielkich namiętnościach, głębokich uczuciach, przejęte do dna stałem, niesłychanie silnem napięciem energji psychicznej, które orze w bruzdy i fałdy ich twarze, o rysach wybitnych, wypracowanych, wyrafinowanych, na których zdają się ciężyć pokłady całe odziedziczonej kultury, powstałej pod najwyższem ciśnieniem życiowego tragizmu.

Zdawałoby się, że jeżeli gdzie, to właśnie w twórczości Matejki możnaby znaleźć potężne teorji środowiska poparcie. Urodzony w Krakowie, gdzie każda cegła muru, każdy kamień w bruku mówi o przeszłości, gdzie głos jej zdaje się wołać z wież i krużganków, gdzie tragiczne i potężne widma zdają się błądzić wśród pospolitego tłumu, w dzień biały, gdzie stoją najświetniejsze pomniki chwały i najstraszniejsze świadectwa upadku, gdzie najświętsze relikwie narodowe można widzieć własnemi oczyma i dotykać własnemi rękami, gdzie od progu kościoła na duszę ludzką rzuca się, po prostu, churagan, chaos, świat cały wrażeń, wspomnień obrazów, imion, zdarzeń, szarpiących ją w dwa krańce czucia, między boleść i radość, między nadzieję bezbrzeżną i rozpacz bezdenną, gdzie to, co nazywamy tradycją, przestaje być dalekiem widzeniem, lecz staje się rzeczą dotykalną, obecną — urodzony w tym Krakowie Matejko mógłby być posądzonym, że wszystko to, co czuł, wiedział, myślał, czem był, było to zasługą tego dziwnego i przejmującego środowiska. Jeżeli jednak przypomnimy, że na kilkadziesiąt tysięcy ludzi ciągle i stale, przez szereg lat, znajdujących się pod wpływem i wrażeniem tego środowiska znalazł się jeden jedyny Matejko, bez poprzedników i bez następców, zrozumiemy, że jakkolwiek to środowisko mogło nań wpłynąć, to jednak był on takim, jakim był, dlatego tylko, że ten syn Czecha był sobą — był Janem Matejką, potężna dusza, oryginalną i samodzielną do ciasnoty, niezależną, niepodległą i samowolną do uporu, fanatyczną w swoich dążeniach i w swojej potwornej pracy.



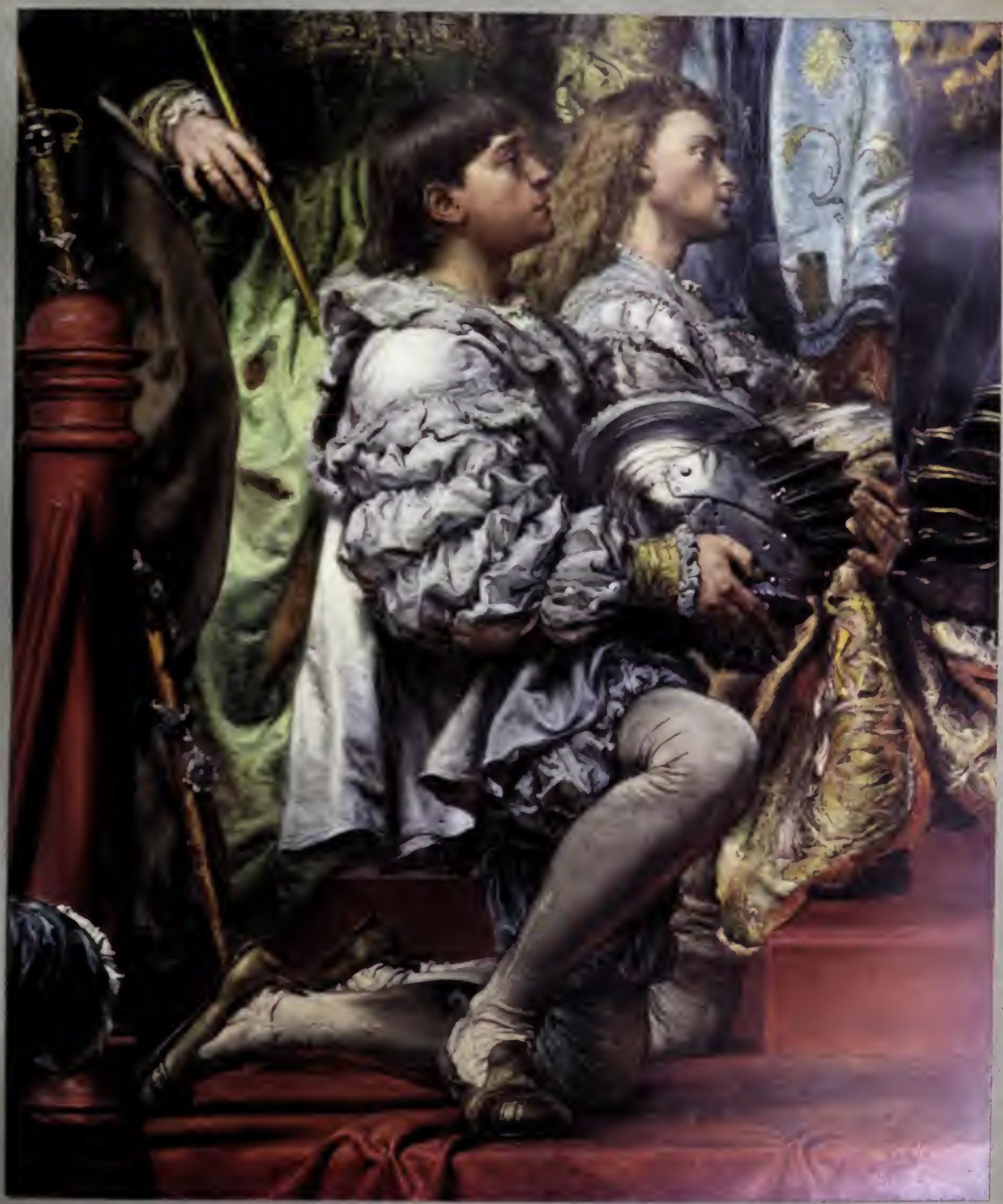
Matejki sztuka nie była wynikiem obserwacji świata zewnętrznego, była ona wynikiem dążności do wyrażenia siebie, swojego wewnętrznego świata. Natura była dla niego tylko modelem, który mu służył do utrzymania ścisłości budowy ciała, bryłowatości przedmiotów, naśladownictwa materjałów. Wszystko też to co nie było wynikiem bezpośredniego, wewnętrznego odczucia i co nie mogło mu pozować w pracowni, wszystko to w jego obrazach jest tak dalece niższe od twarzy i figury ludzkiej. Wyraz pierwszej czuł Matejko w własnych nerwach i mięśniach, a dobierając modele najbardziej zbliżone do typu potrzebnej mu twarzy, panował nad nią i nadawał jej z całą ścisłością ten charakter, którego potrzebował, ten wyraz, który czuł w sobie. Przy malowaniu zaś figury, model ze swoją materjalną doskonałością plastyki, której pojmowanie i odtwarzanie jest jednym ze składowych pierwiastków malarstwa, a tem samem jest przyjemnością bezwiedną malarza, model porywał go i ciągnął za sobą, rozrywając ogromne płótna na mnóstwo drobnych, świetnie każda dla siebie, namalowanych części. Wszystko zaś to, jak ruch konia, jak pejzaż, nie mogło mu pozować, rażąco odstaje od doskonałości ludzkiej postaci, ponieważ Matejko nie umiał obserwować — może z powodu krótkiego wzroku.

To, co ma być w sztuce żywem, musi przejść przez duszę twórcy. Nie trzeba myśleć, że oczy i ręce tworzą obrazy, i nie trzeba brać duszy tylko, jako określenia pewnych wyższych społecznie stanów ludzkiego ja. Dusza artysty musi mieć w sobie cały ten świat, który ma się w jego dziełach objawić. Od cichego poszumu zeschłego badyla, chwiejącego się na jesiennym wietrze, do huku piorunu i ryku huraganu; od melancholijnego zwijania się mgły porannej, do oceanu, stojącego dęba przed skalnym brzegiem; od cichego westchnienia, do wybuchu wulkanu; od słabych pobrzasków letniego poranka, do krwawych łun, któremi się niebo pali w groźne jesienne wieczory; — od najsubtelniejszych stanów duszy, do rozpętania najbrutalniejszych namiętności — wszystko to musi być częścią duszy artysty. I nietylko to, ale i to wszystko, co stanowi elementarną siłę życia zbiorowego, co stanowi ducha narodowego, co wstrząsa miljonami dusz i prowadzi je gdzieś w niezmierzone otchłanie czasu, ku ledwie przeczuwanym celom i nadziejom — to wszystko musi drgać w duszy artysty. Musi on być obecnym na wszystkich Golgotach, na których krzyżują proroków, na wszystkich wyłomach, na których walczą nowe ideje ze staremi — wszędzie, gdzie się przejawia życie, ponieważ ono jest oceanem zjawisk, którego częścią jest jego dusza i którego objawieniem jest sztuka. I tylko to, co tak bezpośrednio jest w duszy, czem człowiek może sam być w uczuciu, tylko to może artysta wyrazić i narzucić innym. Czego zaś nie czuje bezpośrednio w sobie, jako stanu własnej duszy, tego nie może wyśpiewać, wygrać, wyrzeźbić, ani wymalować — nie może i nie powinien. Ale w naturze ludzkiej tkwi nie tylko zdolność subjektywnego, w związku z pewnym stanem uczuciowym, uświadamiania zewnętrznego świata, jest w niej też możność i potrzeba objektywnego spostrzegania zjawisk, możność otamowania swego uczuciowego do nich stosunku, i spostrzegania ich jako pewnej sumy zmysłowych wyobrażeń, obserwowania ich w porównawczem zestawieniu. Ponieważ ta zdolność tkwi w człowieku, tem samem koniecznością jest jej funkcjonowanie, koniecznością i zadowoleniem; w życiu, tak jak w sztuce, umysł ludzki nieustannie w tym kierunku pracuje. Ale nie każdy w równym stopniu, a są ludzie, prawie pozbawieni możności objektywnego zaobserwowania i zaregestrowania zjawisk zewnętrznych; — takim też był w najwyższym stopniu Matejko. Nie mógł on obserwować wskutek nadmiernego subjektywizmu i wskutek tego zresztą, że ten świat form, który malował, nie istniał w rzeczywistości, w życiu, i tylko mógł być odtworzony przy pomocy badań archeologicznych, a materjalnie widziany tylko w postaci modela w pracowni. Matejko, party ku temu zewnątrz sztuki istniejącemi pobudkami, brał się do zadań, które wymagały obserwacji życia i dawał wtenczas fragmenty wściekle przestudjowanych rzeczy, które nie układały się w całość, wyrażającą życie. Żył on zagłębiony w przepaściach swojej duszy i ujawniał jej wizje, które oblekał w materjalną formę, przy pomocy modela. Nie mogąc obserwować, nie mógł też Matejko mieć i używać takiej władzy, jak pamięć malarska. Cała jego sztuka jest to zmaterjalizowanie wewnętrznych własnych stanów, widzeń przy pomocy bezpośredniego udziału w tworzeniu natury — modela. Była to zewnętrzna kontrola, która powstrzymywała jego, tak skłonny do maniery, talent od szybkiego wyczerpania się i upadku.



Jakkolwiek nazywa się dany naród, jakiegokolwiek znaczenia są wypadki jego bytu, są one zawsze wynikiem pewnego szeregu stanów dusz ludzkich. Możemy wszystkie zdarzenia wszechświatowej historji rozłożyć na pierwotne, elementarne uczucia i stany psychiczne, które są istotnymi impulsami czynu. Otóż wielkość i siła oddziaływania twórczości Matejki polega na tem, że on te żywiołowe pierwiastki zdarzeń, te czucia, będące fermentem historji, wykrystalizował z jej kart i ukazał z niesłychaną jasnością i siłą, w ludziach wprawdzie malowanych, ale malowanych tak, że dają oni wrażenie rzeczywistego życia, że odkrywają istotną głębię dusz ludzkich i bezpośrednio oddziaływają na uczucia widzów, którzy mogą nawet nie uświadamiać istotnego źródła swoich wzruszeń, mogą, jak to u nas było, wyobrażać sobie, że powodem wzruszenia jest sam fakt historyczny, — nie obraz, który go przedstawia. Widzowie jednak, którzy szczerze i prosto wzruszali się obrazami Matejki, a odchodzili obojętni od obrazów innych historycznych malarzy, wydawali nieświadomie sąd słuszny i, żeby owoczesna krytyka miała przynajmniej tę prostotę odczuwania wrażeń, nie przyszłoby do tego potwornego zamięszania pojęć, jakie wynikło w teoretycznem określaniu i wyjaśnianiu twórczości Matejki. Właściwie, społeczeństwo nasze, które w innych kierunkach umysłowego życia było wysoce wyrobione, nie miało żadnej kultury artystycznej, nie było przygotowane do obcowania z dziełami sztuki. Doznając jednak przez czas dłuższy bezpośrednich od nich wrażeń, doszłoby w końcu i do wyrobienia sądu; ale w tym kierunku stanęła mu w poprzek estetyka, oparta na strzępach niemieckich, systemów filozoficznych, strzępach, gdzieindziej wyrzuconych na śmietnik. Estetyka ta zaszkodziła potwornie porozumieniu się między budzącym się ruchem artystycznym a społeczeństwem, ponieważ nie umiała ona wyeliminować z dzieł sztuki ich istoty i zalet artystycznych, nie umiała odróżnić obrazów od idei, i widząc jedynie te ostatnie, widziała treść artystyczną tylko w treści myślowej, uszeregowanej według hierarchji jej społecznego znaczenia. W Matejce widziała ona tylko historyka, przemawiającego z zamalowanych płócien, ponieważ jednak nie miała o tych ostatnich nic do powiedzenia, poza kilkoma komunałami lub nonsensami, roztrząsanie więc tematów historycznych stanowiło wyłączną treść jej sądów. Niestety! sam Matejko nie zdołał w zupełności się uchronić od wpływu tych opinij. Ocaliły go żywiołowe siły jego temperamentu i talentu, który długo bronił się od rozkładającego wpływu świadomie narzuconych mu celów i zadań, i zdążył, przed upadkiem, wydać szereg obrazów, jaśniejących wszystkiemi blaskami arcydzieł.

Z pomiędzy ośmiu wielkich obrazów Matejki „Hołd pruski“ jest jednym z najjaśniej skomponowanych, pod względem zaś doskonałości pojęcia, sformułowania i namalowania figur jest bodaj najświetniejszym. Cała ta grupa króla Zygmunta i klęczących przed nim Prusaków robi wrażenie czegoś wycyzelowanego w bronzie, czegoś nienaruszalnie doskonałego, ujętego w formę, której jasność, czystość, ścisłość, pewność i świadomość jest szczytem opanowania środków malarstwa. Gdyby Matejki nie była porwała zwykła rozbieżność myśli, która mu kazała na pierwszym planie umieścić parę anekdot obyczajowych, obraz ten byłby wzorem kompozycji. Ten król, potężne postacie Albrechta i towarzyszów, te dwie figury paziów, tak niezrównane w rysunku, tak piękne w stroju i żywe, ten magnat w zielonej szacie, wszystko to tchnie siłą, wielkim spokojem ludzi pewnych swojej mocy, spełniających czyn, który im się zdaje nieodwołalnym. Matejko jednak wie, co z tego będzie po wiekach, — wie, i każe o tem wiedzieć Stańczykowi... Cała górna część obrazu, gdzie główna scena ujęta jest w postacie ludzkie, widziane z profilu i cały charakter obrazu, jego czystość i wyrazistość kształtów, jego pyszna dotykalna plastyka, wszystko to robi wrażenie kolorowej rzeźby. Jest to tak uderzającem, że od wielu już lat propaguję myśl, która powinna się urzeczywistnić, gdyż, jak mi się zdaje, byłaby ona i pomnikiem sztuki Matejki i pomnikiem historji i ozdobą tego cudownego rynku krakowskiego. Trzeba „Hołd pruski“ wyrzeźbić ściśle podług obrazu i w tej samej wielkości umieścić na ścianie Sukiennic, na wprost ulicy Ś-go Jana. Mieć zawsze przed sobą z taką siłą oddaną chwilę z wielkiej doby przeszłości, jest to zapewne silniej jeszcze odczuwać upadek i nędzę, ale jest to zarazem mieć stale przed oczyma świadomość zmienności losu narodów, które, w wielkich okresach czasu, mogą przechodzić kolejno, od potęgi i chwały, do upadku i niewoli, — i, na odwrót, odradzać się. „Hołd pruski“ na rynku krakowskim byłby zarazem jakby głosem końcowych strof psalmu: Ale i ty Babilon! strzeż dobrze swej głowy... mówił by on do tych, którzy niegdyś przysięgali tu, na klęczkach, przed polskimi królami, a którzy dziś...



IV.

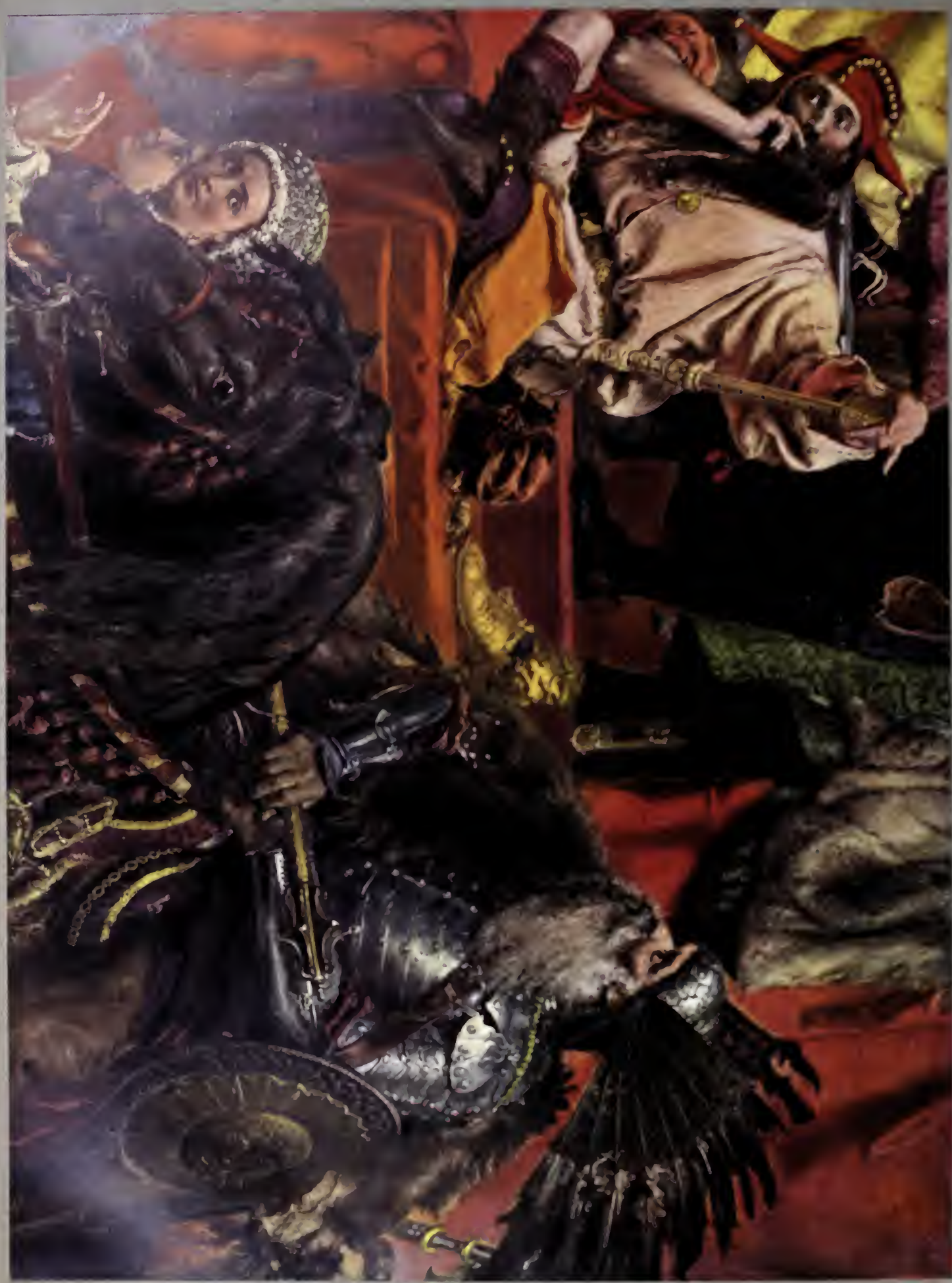
Charakteryzując twórczość Matejki, mówi się ciągle o głębi uczucia, o sile ducha, o namiętnościach i stanach psychicznych, wogóle mówi się o czemś, co jest widzialne tylko w skutkach, czego nie można ująć do ręki, lub zamknąć w słoju, jak preparat anatomiczny. To coś, ta dusza jest jednak obecna w obrazie i można ją odczuć, odgadnąć, przejąć się nią i współczuwać jej, jest obecną, nie jako utajony pierwiastek chemiczny, promieniujący tajemniczo, nie jako coś mistycznego, co spływa z duszy artysty i działa bezpośrednio; to coś jest ujęte w pewien stan fizyczny, jest wpojone w obraz, raz na zawsze, — związane z jego płócienną powierzchnią materjalnie. Był czas, kiedy estetyka nie starała się badać, w jaki sposób dusza łączy się z farbami, i, mówiąc o obecności tej duszy w obrazie, myślała, że ona całkowicie mieści się w anekdotycznej treści, w pomyśle, podpisie obrazu. Twórczość Matejki była nawet osią gwałtownego sporu w dziedzinie estetyki, sporu, który miał właśnie wyjaśnić, na czem polega obecność duszy w malarstwie. Malarstwo działa przez oczy i wszystkie jego środki są skierowane ku temu, żeby to wszystko, co się do ludzkiej świadomości, przy pomocy wzroku, dostaje, uderzało oczy widza z obrazu, jak uderza jego wzrok w świecie rzeczywistym. Działają tu dwa różne pierwiastki: aparat wzrokowy, przenoszący obrazy do mózgu i świadomość, — ta wewnętrzna treść ludzkiego ja, — która obrazy te w pewien sposób przyjmuje, zachowując się wobec nich bardzo rozmaicie, stosownie do pewnego chwilowego stanu w jakim się sama znajduje. Patrzymy nietylko oczami — patrzymy duszą. Środkami więc malarstwa są kształt, barwa i światło, które muszą być użyte nietylko zgodnie z prawami psychologji. Dusza i farby muszą się tak łączyć w obrazie, żeby się stopiły w jedno całkowite wrażenie. To wszystko, co nazywamy kompozycją, jest właśnie umiejętnością użycia środków malarstwa w pewien sposób właściwy i zgodny z tem, co obraz ma wyrażać z duszy artysty i jak ma oddziałać na widza. Wszystko, co jest w obrazie, musi być w zgodzie z tem założeniem i współdziałać do osiągnięcia pewnego wrażenia.

Zamienić farbę na czucie, zamienić kawał płótna na duszę ludzką, żywą, drgającą bólem, rozpaczą, krańcowym tragizmem życia, jest to zużywać siebie w sposób najbardziej wyczerpujący siłę życia. Twórca nie żyje sztuką. On siebie zużywa na jej stworzenie. Sztuka jest proporcjonalną do siły duszy twórcy, do tej sumy czucia, która przez życie artysty przechodzi, do tej energji, z jaką nim miotają wzruszenia. Można nie mieć mięśni i czuć w sobie siłę tytana, i można być atletą, nie czując w sobie więcej siły, niż jej potrzeba do obracania rożna. W wątłem ciele Matejki drgała potężna siła ducha, biło serce bohaterskie i działała niezłomna wola. W życiu polskiego społeczeństwa, w drugiej połowie dziewietnastego wieku, twórczość Matejki była ogromnego znaczenia. To wszystko, co stanowiło olbrzymią część treści narodowej myśli, to wszystko, co w niej było wypływem jej związku z przeszłością, wszystko to znalazło w twórczości Matejki swój wyraz. Była ona jakby bezpośrednią emanacją tego przebywania myśli narodowej w światach przeszłości, opromienionej wszystkimi blaskami aureoli, na jakie się zdobywa naród, myśląc o czasach, które się ukazują w oddali, obrane z drobnych, codziennych i lichych stron życia i widne tylko w swoich najświetniejszych, lub najczarniejszych, ale w największych, najbardziej imponujących przejawach.

W pewnym kierunku sztuka jego wytężała siłę twórczą do ostatnich granic ludzkiej możności. Matejkę można krytykować, długo, szeroko i surowo, z całą bezwzględnością sądu, jaką wywołuje każda siła, pozostanie z niego jednak dosyć, żeby go czcić i podziwiać. Miał on w najwyższym stopniu te przymioty, które cechują wszystkich wielkich twórców i męczenników idei. Bezwzględne oddanie się temu, co uznawał za prawdę, zatracenie się w swojem dziele bez zastrzeżeń, bez oszczędzania się, bez dbania o jakiekolwiek uboczne skutki swego czynu; surowa powaga, głębokie, do samego dna duszy, przejęcie się uczuciem, które wyrażał, szczerość i bezpośredniość twórczego porywu, konsekwentne, aż do dramatyzmu, dążenie ku swoim celom i jakiś żywiołowy upór aż do fatalizmu.

Matejko wyszedł z pokolenia i czasów, w których dusze ludzkie gorzały, jak w wulkanie, w wielkich pragnieniach, czuł on w sposób wielki, głęboki i przeszedł przez dusze polskie, spełniając to posłannictwo, które przed nim spełniali wielcy poeci. Miał on wiele wad, których unikają nawet średnie talenty, ale miał jedną bezwzględną zaletę: tworzył arcydzieła.

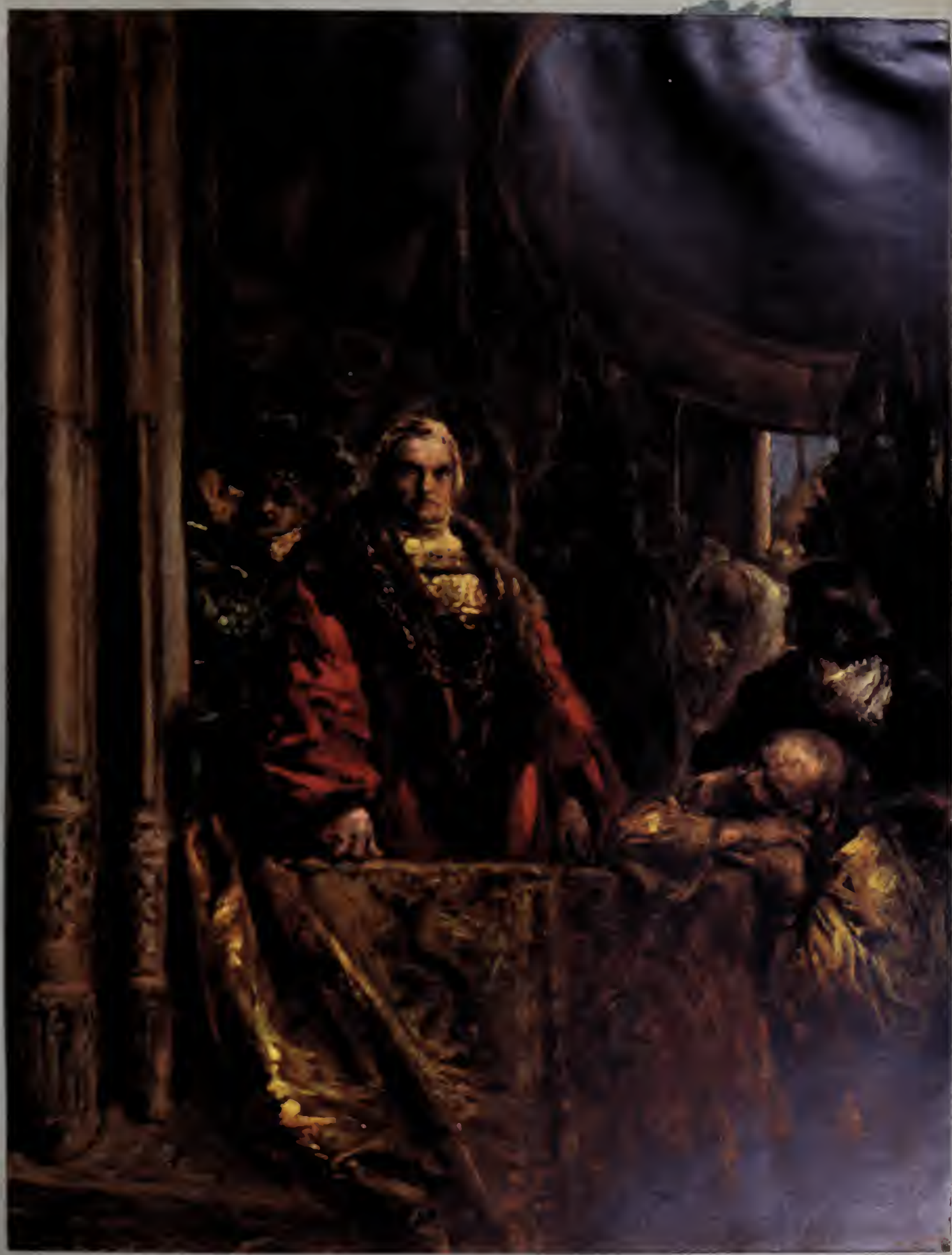
Stanisław Witkiewicz.



JAN MATEJKO · URODZ. 31. VI. 1838 UM. 1. XI. 1893 · ZYGMUMT STARY SŁUCHAJĄCY „ZYGMUNTA“ · WŁASNOŚĆ JERZEGO HR. DUNIN-BORKOWSKIEGO WE LWOWIE - - - - - -

Pośród tych wielkich dusz, co w drugiej połowie XIX. wieku, miłością Polski gorzały i bolały, co ten płomień i ten ból nosiły w sobie w największej mierze, co życiem i dziełem wyobrażały go w mocy najwyższej, stoi Matejko. Od wszystkich odmienny rodzajem swego powołania, w tem powołaniu genjalny, zapisujący dziełami swemi całą jedną kartę w księgach polskiej cywilizacji, kartę przed nim ledwo zaczętą; Polak, żyjący i tworzący od szkoły do grobu w tej passji i męce miłości ojczyzny; sługa Boży przytem od kolebki do grobu taki wierny, taki poddany, że w tysiącznych życia udręczeniach nigdy nie sarknie, ani się w ufności i poddaniu nie zachwieje; w twórczości niewyczerpany, nigdy nie zaspokojony, a budujący swoją cnotą więcej jeszcze, niż zdumiewający tą twórczością — Matejko jest jednym z tych najrzadszych na świecie, w których jest wielkość na prawdę . . . Miłość ojczyzny zrobiła go tem, czem był, ona jest duszą jego duszy i jego obrazów, siłą popędową jego twórczości i jego intuicji. Ale czy ona także nie wiodła czasem malarza na drogi i kierunki błędne? Polak w nim malarza zrodził, a przynajmniej wychował, wykształcił, rozpłomienił i uskrzydlił. Ale niewątpliwie Polak opanował malarza zupełnie i nieraz na szkodę jego twórczości. Wielki malarz jest czasem w niezgodzie z naturą swojej sztuki, chce ją zmusić, zadać jej gwałt. Jest harmonja wielkości między jego duszą a twórczością; ale w tej twórczości i w jego obrazach, harmonji niema wcale. W swoich uczuciach ma on prostotę dziecka, ale nie ma prostoty w swojej myśli, tem mniej w swojej wyobraźni. Potęgę ma zawsze, miary prawie nigdy. Patetyczny jest z natury, estetycznym z natury nie był, a nie stał się z wykształcenia. Jego malarstwo ma być tendencyjnem, nauczającem, prawie kaznodziejstwem, a usposobienie, chylące się do mistycyzmu, pozwala mu myśleć, że to rzecz możliwa. Intuicją odgaduje genjalnie charakter epoki i ludzi, ale rzeczywistość go krępuje i kiedy przyszłość podaje mu swoje wskazówki, on od nich odstępuje, albo ich z lekceważeniem ignoruje. Do historycznych obrazów bierze za wzory ludzi dzisiejszych, i wtedy maluje ich podobnych do złudzenia; ale kiedy ma zrobić portret żyjącego człowieka, najczęściej fantazjuje na temat jego twarzy i wyrazu, i robi go innym jak jest, a duszę ludzką w przeróżnych stanach oddaje przez wyrazy twarzy i postawę, jak mało który malarz na świecie; ale w tym wyrazie i w tej postawie nie zawsze, owszem rzadko ustrzeże się przesady. W jego kolorycie jest świetność, aż prawie zbyteczna, ale zgodności i harmonji w tych kolorach i światłach niema . . . Malarstwo Matejki wyrosło z tego samego gruntu, wzrosło na tych samych sokach żywotnych, co nasza poezja, co literatura, co cała nasza porozbiorowa historja. On także przez całe życie rozbija sobie głowę i serce o pytanie: Jak się stać mogło? Dlaczego się stało? Jak się skończy? W nim także ta nuta stanowi wielkość, ale i niepokój i brak równowagi ten jest konieczny, nieunikniony. . . Że malarstwo polskie na swoich barkach dźwignął jak Atlas i postawił tak wysoko, jak się przed nim nikomu nie śniło, zbytecznie i mówić. Ale w polskim narodzie, w polskiej historji on stoi jako wielka postać, wielki wzór. Tyle duszy, tyle absolutnej miłości czy sztuki swojej, czy nad sztuką stojącej sprawy i idei nie widzimy w żadnym malarzu XIX wieku; w obrazach żadnego tyle wyrazu, tyle uczucia, tyle duszy, ile kreacjom swoim nadaje Matejko. Z nim dopiero i przez niego malarstwo polskie doszło do stanowiska i w Polsce samej i w historji sztuki. Pierwszy raz zerwało się na przedmioty wielkie, największe i podołało im, sprostało im koncepcją, stylem i wykonaniem. Pierwszy raz okazało się oryginalnem, torowało sobie samo drogi i kierunki, tworzyło sobie rodzaje i formy, kładło w te formy charakter i duch własny do żadnego innego na świecie zgoła niepodobny.

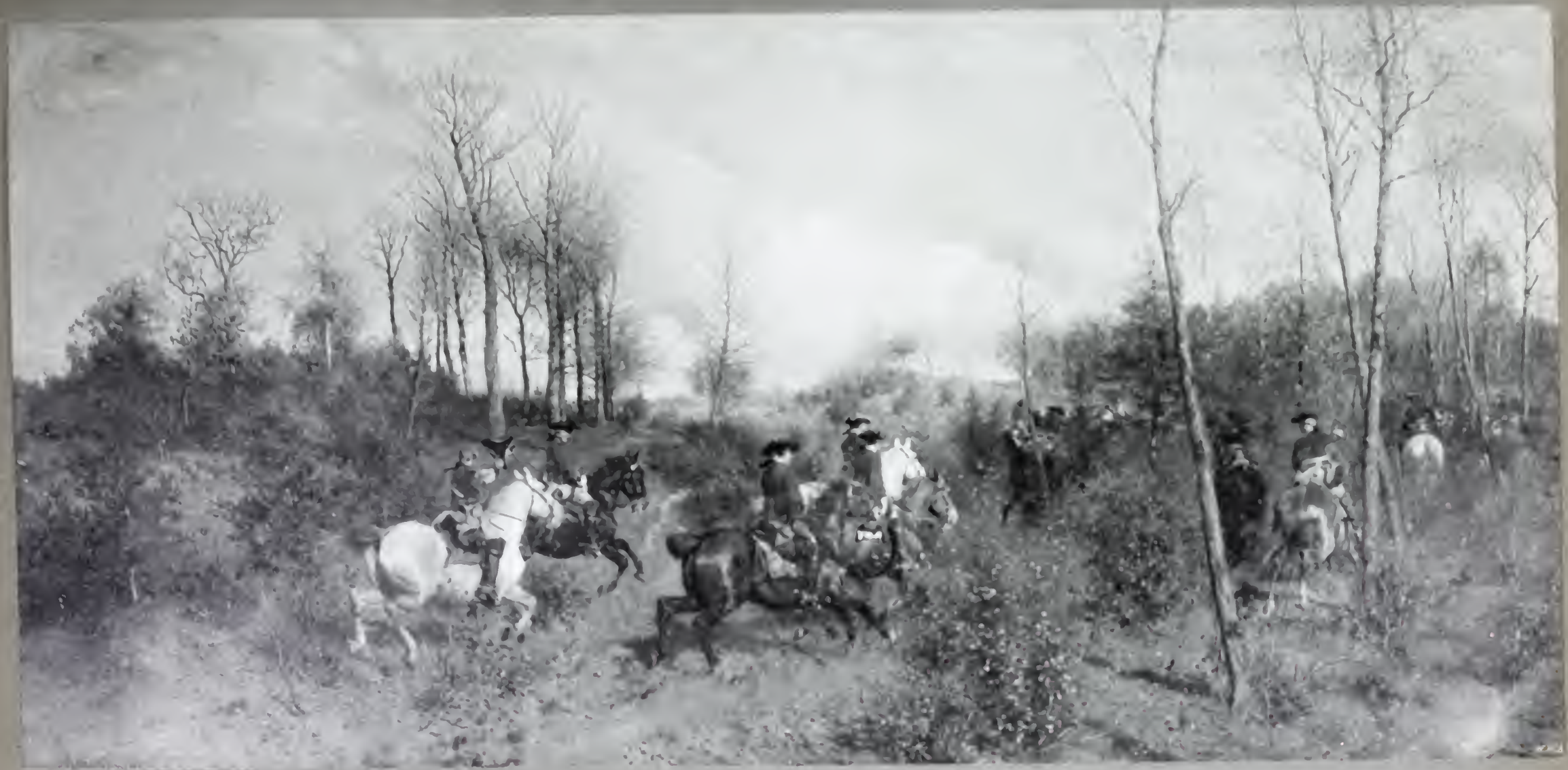
Prof. Stanisław Tarnowski
w dziele p. t. Jan Matejko.



MAKSYMILIAN GIERYMSKI URODZ. 1846 R. ZM. 1874 R. · POLOWANIE w 18 WIEKU · WŁASNOŚĆ MUZEUM BERLIŃSKIEGO

Suchoty zabrały sztuce polskiej trzy pierwszorzędne talenty, wspaniale rozkwitające w drugiej połowie 19 wieku. Grottgier, Maks Gierymski i Podkowiński zmarli, nie przekroczywszy trzydziestki. Maks Gierymski... ktoś sławny — nieznany, starszy brat Aleksandra, znakomity rysownik i kolorysta z Bożej łaski: jeden z tych naszych wielkich, na których poznała się... zagranica. Kilkoletni okres twórczości tam artysta spędził i tam świetne tej twórczości owoce zostawił. My, obszedłszy się i z tym artystą poprostu haniebnie, posiadamy tej twórczości zaledwie kilka okruchów, nie dających prawie wyobrażenia o blasku talentu, który tak wspaniale przemawia do nas ze ścian Muzeum... w Berlinie. „Polowanie w 18 wieku" (ostatnie dzieło, malowane w Rzymie) — to jeden z najwspanialszych, najharmonijniejszych majorowych akordów kolorystycznych w malarstwie europejskiem. Jesienny, pogodny krajobraz, jak zwykle znakomicie odczuty i wystudyowany, turkusowe niebo z białymi obłokami, rozmieszczenie barwnych plam fraków, wybornie rysowani jeźdźcy, wyborne w ruchu konie — wszystko budzić musi zachwyt; szczegóły, starannie opracowane bez przepiłowania, stapiają się — jak zwykle u Gierymskiego — w całość, będąca poprostu arcydziełem. Stworzył je młodzieniec, dla którego krytyka warszawska była — do końca — surowym, niezadowolonym belfrem. Na szczęście znaleźli się Niemcy, mniej wybredni: zabrali go nam gruntownie: nawet szczątki kryje ziemia niemiecka — w Reichenhall. Bracia nie mieli szczęścia do społeczeństwa, śród którego — niby krzewom różanym na podbiegunowym lodowcu — kaprys losu wyrosnąć im kazał. Maks urodził się i do szkół uczęszczał w Warszawie. Jako student wydziału matematycznego ówczesnej Szkoły Głównej, wstąpił w r. 1865 do szkoły rysunkowej. Pracował tam przez pięć miesięcy. Tej miary talent musiał mieć inne ideały, inne poglądy, aniżeli krytyka, publiczność i ówcześni malarze i profesorowie: poprawny polski Delaroche: Simmler, Hadziewicz, Kaniewski, Sypniewski, Suchodolski, wreszcie Lesser, Breslaur i Schouppe; ich dzieła kazano Gierymskiemu podziwiać i — risum teneatis — naśladować. Monachium, te „niemieckie Ateny", które były wyskoczyły z głowy Ludwika I., i tak wielką, niestety miały odegrać rolę w historyi rozwoju naszej sztuki, Monachium pociągało młódź, gdyż w zestawieniu ze stęchlizną warszawską, wiał stamtąd powiew niby wiosenny. Szły rzesze i tonęły w tej smole; uratowanym ciężko było zmyć z siebie ślady tej przeprawy. Widzimy je na wielu dziełach pierwszorzędnych talentów. Cóż dopiero mówić o nieszczęsnych, polskich monachijczykach, fabrykujących, często nie bez szyczku i smaczku, podług niezmiennych recept, przez szereg lat — mniej lub więcej wypchanych lisowczyków i zaporożców, specyalnie monachijskie stepy, konie, wilki, damy w atlasach i „stimmungi", mające nie wiele wspólnego ze sztuką, a zwłaszcza ze sztuką polską: boć obrazem polskim będzie... Bismarck — namalowany po polsku, ale nie będzie obrazem polskim... Sobieski — namalowany po niemiecku. Należało-by sobie wreszcie tę prawdę wbić w pamięć, nie zapominając, że polski jeździec, przez Rembrandta namalowany, jest obrazem... holenderskim. Gierymski w 1867 r. wyjeżdża do monachijskiej akademii. Tu nauka trwa również bardzo krótko. Już przed wyjazdem z Warszawy artysta studyował pilnie naturę, robiąc mnóstwo szkiców i notatek, które później zużytkował przy malowaniu obrazów. Kierownikiem akademii był Kaulbach, malujący bez talentu mądrze obmyślane historyczne rebusy; profesorami: Anschütz, Wagner, Piloty. Gierymski doskonale zdał sobie sprawę z sytuacyi: powrócił do natury — jedynej mistrzyni, Kaulbacha zaś ocenił wyśmienicie pisząc: „jego kartony są dziełami umysłu, wzbogaconego nauką, przyozdobionego poezyą klasyczną: wiedza zastępuje mu uczucie, a smak wyrobiony — natchnienie". Nie zawadzi zaznaczyć, że, jeżeli z jednej strony, największa kultura talentu zastąpić nie zdoła — to z drugiej, największemu talentowi brak kultury niesłychanie zaszkodzić może. Najmłodsze pokolenie naszych artystów, czujące taką pogardę dla kultury, powinnoby o tem pamiętać. Nie chodzi nam o wprowadzenie par force anegdotek do dzieł, lecz kultury do mózgów. Poziom dzieł tylko zyskać na tem może, dzieł, które ze ścian wystaw zdradzają nielitościwie intellektualne ubóstwo swych twórców i ciasnotę ich horyzontów. Od chwili opuszczenia akademii, Gierymski, wybornie zrównoważony, świadomy celów, i władający środkami, niezbędnymi dla ich osiągnięcia, kroczy pewnym i szybkim krokiem ku sławie. Na powszechnej wystawie sztuki w Monachium w r. 1869 znawcy zwracają uwagę na „Wieczornicę" i „pojedynek Tarły z Poniatowskim", w r. 1870 — w Londynie — na „pochód ułanów". W r. 1872 artysta dostaje w Berlinie złoty medal za słynny obraz p. t.: „Landstrasse in Polen"; w r. 1874 akademia berlińska mianuje go członkiem honorowym. Handlarze monachijscy, berlińscy i londyńscy zakupują wszystko, co w pracowni powstaje. Jednakże artysta szczęśliwym nie jest: tęskni za krajem, choć pisze, że mu „Warszawa w gardle stanęła". Do jakiej doskonałości mógł był dojść, gdyby nie śmierć przedwczesna! Późniejsze dzieła były-by zapewne wolne od wpływu fotografii, która nie tylko Gierymskiego w owej epoce hypnotyzowała. Artyści powinni badać naturę samodzielnie i zapomnieć o istnieniu fotografii, która do dzieła sztuki może wnieść jedynie zabójcze miazmaty. W wielu dziełach Maksa widzimy — jest [illegible] fotografii: jedyne to na nich plama.

Feliks Jasieński



A. GIERYMSKI UR. 1849. R. ZM. 1901. ROKU. · PARYŻ O ZMROKU · WŁASNOŚĆ MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE - - - - - - - - - - - -

Życie Aleksandra Gierymskiego, jednego z najznakomitszych polskich artystów — to straszny, długi dramat, dramat powstający z konfliktu pomiędzy jednostką, nie mogącą i nie chcącą się dostosować do społeczeństwa, śród którego wyrasta, a tem społeczeństwem. Niepoprawny optymista, jakim jest Witkiewicz, świadek okropnej przeszłości, nie widzący równie okropnej teraźniejszości, wołającej, nawet w Krakowie, o pomstę do sztuki, niemal codziennie, Witkiewicz, biorący skwapliwie w obronę nasze społeczeństwo, a obwiniający głównie prasę i krytyków — jak gdyby społeczeństwo nie miało właśnie takiej prasy i krytyków, na jakich zasługuje — w charkterze Gierymskiego szuka przedewszystkiem przyczyn, które go nieszczęśliwym uczyniły. Ośmielę się twierdzić zupełnie co innego. Gierymski był wielkim artystą-plastykiem, skazanym na pędzenie żywota i tworzenia śród społeczeństwa najbardziej obojętnie — a nawet często wręcz wrogo — dla sztuk plastycznych usposobionego, jakie kiedykolwiek na kuli ziemskiej istniało. Dowiedzie tego kiedyś tysiącami faktów „Historja walk o sztukę i kulturę artystyczną w Polsce".

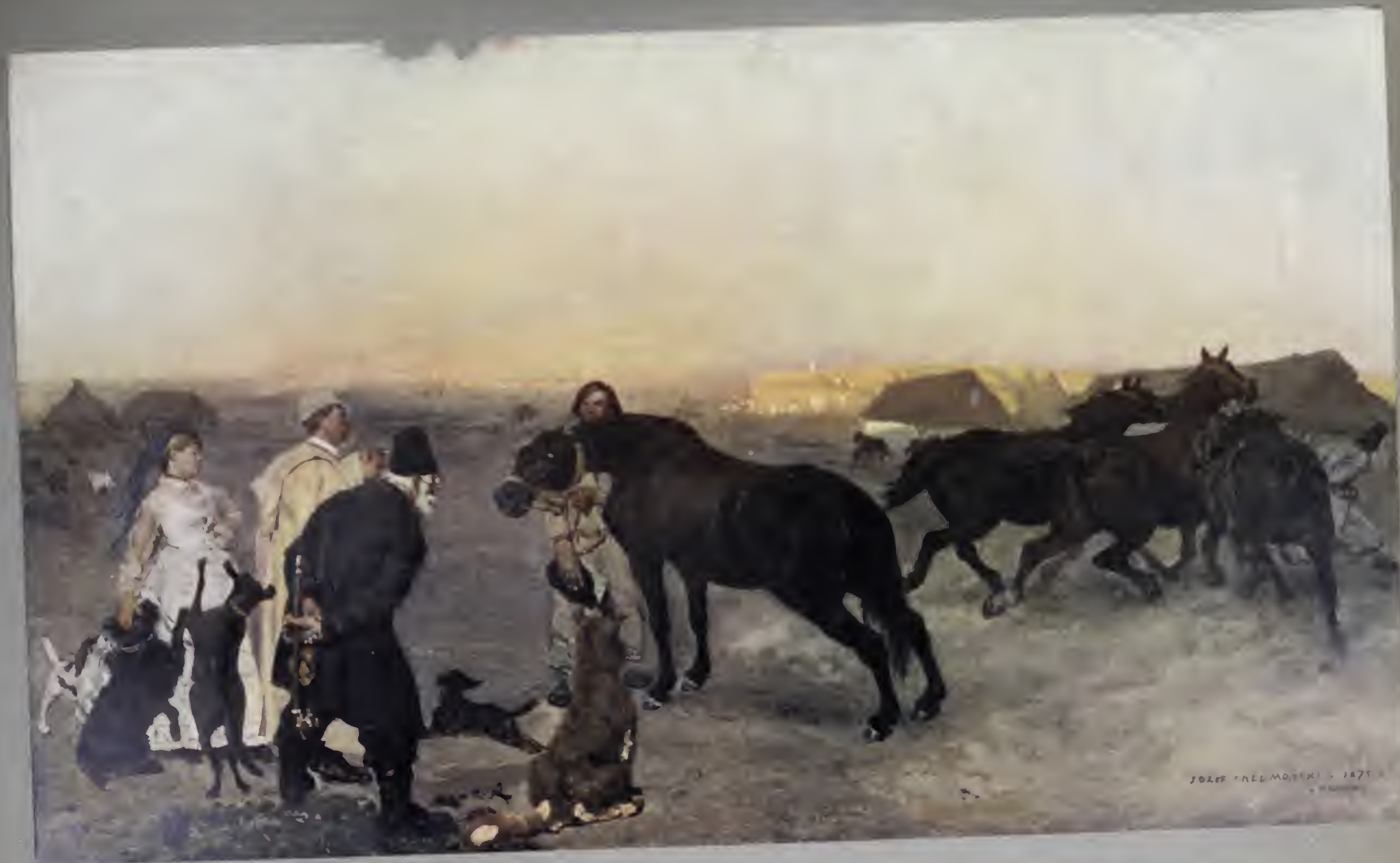
Al. Gierymski był naturą niesłychanie wrażliwą i delikatną, niezdolną do kompromisów. Gierymski był tylko malarzem, malarzem znakomitym wprawdzie, ale niczem wiecej, a więc ani poetom, ani historjozofem, ani filozofem, ani gawędziarzem, ani etnografem, ani reporterem, co artystę-plastyka niczem zgoła, przed drapieżną nienawiścią tłumu obronić potrafi. Gierymski — znakomity artysta-malarz, istna mimoza, zjawia się śród środowiska gruboskórnego, wszelkiej kultury artystycznej pozbawionego. Gierymski czuje swoją wartość i kompromisami żadnemi kalać się nie chce. Rezultat? Nędza i szereg nieuleczalnych, do śmierci krwawiących ran, które wypaczają charakter artysty raz na zawsze, wypędzają go na obczyznę i przez wrota obłąkania do grobu wtrącają. Gierymski potrzebował zrozumienia, współczucia i uznania. Jeżeli to jest grzechem, takie były winy Gierymskiego. Prawdą jest, że „wrogowie ludu", po wielu latach, wracają czasami, niesieni na rękach ludu — jako triumfatorowie, nie sprzeniewierzywszy się ani na włos swoim ideałom. Takie fakty zdarzają się jednakże bardzo rzadko, przedewszystkiem zaś „wróg ludu" musi być obdarzony przez los tak długiem życiem, by mógł dnia triumfu dożyć. Zapewne: Matejce nikczemne zarzuty zdrady (!!) wynagrodzono berłem; ale Matejko „wziął" ten lud bynajmniej nie swym talentem malarskim, lecz jedynie tematami swych dzieł, dzięki opiece kliki, której, o sztukę nie chodziło. Matejko-pejzażysta — genjalny nawet pejzażysta — byłby żył i umarł w nędzy, śród obojętności ogółu. Tak wygląda — być może bardzo niemiła — prawda. Dla Gierymskiego godzina triumfu wybić nie mogła. Męczył się długo śród obcych i dla obcych pracował. Pracował krwawo, zawzięcie, wciąż z osiąganych — choć znakomitych — rezultatów nie zadowolony; dziesiątki razy obrazy swe przemalowywał ten najsurowszy dla samego siebie krytyk, o niedościgłych ideach doskonałości marzący. Chorej duszy, przez swoich zranionej, nie mogły uleczyć wawrzyny, przez obcych na skronie kładzione. Samotny męczennik, który tyle sławy polskiemu imieniu przysporzył, spoczął wreszcie — jak żył — na obczyźnie — w Rrzymie. Należałoby na jego mogile wypisać słowa następujące, wyjęte z listu do Witkiewicza: „żyć w kraju obcym jest podle, ale wielkie to szczęście nie patrzeć na tę kanalję „estetyczno-artystyczną" — u nas. Tu, albo reklama, albo baty; zawsze lepiej brać w skórę, jak racja, niż być smarowanym miodem i tylko muchy człowieka osiądą — nie mówię o sobie, bo już tam miodu nie miałem". Kamienie, takim mniej więcej napisem ozdobione, możnaby ryczałtem zamówić dla umieszczenia ich na mogiłach olbrzymiej większości polskich artystów, tak żywych jak zmarłych — z Grottgerem na czele. Byliśmy i jesteśmy bowiem niepoprawnymi wielbicielami pseudoartystycznego partactwa: Wielbicielami Lesserów, Horowitzów, Styków, Popielów, Odrzywolskich, Struwych i Lanckorońskich, nie znajdowali zaś i nie znajdują w naszych oczach łaski Michałowscy, Gierymscy, Podkowińscy, Witkiewicze, Mehofferowie i Wyspiańscy.

Feliks Jasieński.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI UR. · 1850 · NA FOLWARKU · DEPOZYT W MUZEUM NARODOWEM W KRAKOWIE - - - -

Chełmoński nietylko obserwował i badał naturę ze stanowiska malarskiego, w jej zewnętrznych przejawach barwy i formy, on żył pod jej wpływem i mocą, jak żyją pierwotne ludzkie dusze związane mnóstwem subtelnych nici ze zjawiskami świata zewnętrznego. W zapadającym mroku wieczornym widział on nietylko zaciągającą zasłonę błękitnawego cienia i zapalających się iskier gwiaździstych, — on czuł jednocześnie te wszystkie tęsknoty i niepokoje, które ogarniają ludzką duszę pod wpływem tego zjawiska. Patrząc na step ukraiński, on nietylko widział garby ziemi, idące w dal powietrzną, on odczuwał to wszystko, co budzi się w duszy na widok sinawej, bezmiernej dali, ku której ciągnie wzrok, do której nie można się dostać — więc się za nią tęskni... On odczuwał i przeżywał cały czar wiosennego odrodzenia, idącego w blaskach słońca z przepychem łąk bramowanych złotem kaczeńców, okalających jak złota oprawa turkusowe wody wiosennego potopu. On czuł tę radość zmysłową, ten poryw życia, tę chęć bytu, tę rozkosz istnienia, która w kwiecie, w zwierzęciu, w człowieku, żyjącym pod bezpośrednim wpływem natury miota się i wydziera na zewnątrz w porywach zmysłów i wybuchach czynu. On do dna rozumiał całą melancholijną rozpacz wycia, poświstów i ryku jesiennego wichru w noc ciemną, w której szarpane burzą szamocą się rozczochrane korony grusz starych. On wiedział, jaką dziwną radość i tęsknotę za ludźmi wywołuje dźwięk pocztowego dzwonka na stepie, zatopionym w mgle gęstej i perlistej rosie. Do niego natura przemawiała nietylko barwą, nietylko kształtem, przemawiała również dźwiękiem, który on usiłował wydobyć w obrazie. On jeden malował muzykę wieczoru: chmury komarów i brzęczenie przelatującego z sadu do sadu chrabąszcza; on chciał, by nad łąkami kwiliła czajka, by karczma dudniła całą wściekłością oberka, by jarmark huczał całym warchołem zmieszanych głosów, by z nad dalekich nocnych pastwisk rozlegało się rżenie koni, — chciał też, żeby w obrazie zalegała cisza nocy, ta cisza, którą się słyszy, jako szum krążenia krwi własnej, ta cisza, w której ucho zdaje się łowić cichy chrzęst drgania promieni wschodzących nad ranem gwiazd Oriona. Jego cieszył mróz, skrzący się w słońcu; on czuł czar nocy zimowej, zatopionej w „ametystowym" krysztate księżycowego światła. Do Chełmońskiego natura przemawiała wszystkimi swymi głosami, całym niezgłębionym czarem oceanu swoich zjawisk, — przemawiała, ponieważ jego dusza mieniła się zdolnością odczuwania niesłychanej mnogości stanów, od cichej, subtelnej tęsknoty, do gwałtownego wybuchu zdrowej i brutalnej energji. Z tą samą siłą i wielostronnością pojmował on i odczuwał życie ludzi, życie zwierząt bytujących w bezpośrednim z tą naturą stosunku — pojmował życie wsi polskiej. Od główki wiejskiego płowego dziecka w łaciastym jaskrawym czepeczku ze sterczącemi kutasikami, do starych wąsatych leśnych i ekonomów — wszystkie pośrednie ogniwa społecznych odmian, wieku, płci i kultury — wszystko przeszło przez jego obrazy. Umiał on oddać wdzięk wiejskiej dziewczyny, wątłej i słabej, skazanej na zabicie przez twarde chłopskie życie i urok silnej i zdrowej dziewczyny, lecącej w zawrotnym tempie oberka. Malował kupę zdziczałych, potwornych dziadów i śmigłą postawę młodego, silnego i odważnego dojeżdżacza, malował powagę pańską starego szlachcica i poważną postawę, uległą bez upadlającej pokory jego koniucha lub strzelca. Malował lud polski, on pierwszy wnikając w jego życie w sposób poważny i głęboki. Malował wszystkie typy konia od biednych chłopskich szkapek, do potężnych źrebców, rwących się w żelazach wędzideł. Malował wszystko co żyje, od śmigłej czajki do ciężkich skrzydlisk żórawi, cichego lelaka, ociężałych dropi i drżących w powietrzu jastrzębi. Malował życie z siłą talentu i temperamentu, która go stawia w rzędzie najświetniejszych twórców nietylko naszej sztuki.

Stanisław Witkiewicz.



JÓZEF CHEŁMOŃSKI URODZ. 1850 · TRÓJKA · WŁASNOŚĆ HR. L. PINIŃSKIEGO WE LWOWIE - - - - - - - - -

Pewnej niedzieli, publiczność, wychodząca z monachijskiego „Kunstvereinu“ okazywała nigdy przedtem nieznane u niej ożywienie. Spokojni zwykle obywatele Monachjum, idący wprost z wystawy milczkiem na „Bockbier“, „Bockwürste“ i „Bockprezeln“, — dzisiaj tłoczyli się na schodach, stawali pod arkadami, zatrzymywali się pod lipami królewskiego ogrodu i powtarzali wciąż jedno: na, na, zu viel Leben! Na ścianach wystawy, w otoczeniu po raz tysiączny powtarzanych scen tyrolskich, obok manekinów ze szkoły Pillotiego, wśród bezbarwnego spokoju, czerniły się potężnie karki olbrzymich karych koni, powiewały ogony i grzywy, rzucały się kopyta, krwawiły się oczy i nozdrza, leciała w powietrzu peleryna furmańskiego płaszcza; — wszystko na tle ciemnego nieba, od którego odbijała twarz jasnej dziewczyny, siedzącej w sankach. „Za dużo życia!“ wołała publiczność niemiecka, jedyna zapewne na świecie, dla której może być za dużo światła, barwy, ruchu — za dużo życia w obrazie! Przypuściwszy, że w tym, jak i w innych obrazach Chełmońskiego, nie mogło być za dużo życia, trzeba jednak przyznać, że bije ono z nich z taką siłą, jak może z niczyich; że dążność do wyrażenia ruchu, zmienności i nagłości zjawisk życia, drgających w koniu, w trawie, w wodzie, słońcu, wichrze, czy dziewczynie, jest istotną treścią jego malarskiego temperamentu.

Ktoby zestawił obrazy Chełmońskiego od cichych sielanek, jak „Matula są?“ do rozhukanych koni i dzikich, rozpaczliwych wieczorów jesiennych, ktoby przeszedł przez wszystkie te drogi, któremi się tłukła jego niespokojna wyobraźnia, temu zdawało-by się, że patrzy na twórczość kilku rozmaitych ludzi. I nie dlatego, że treść anegdotyczna tych obrazów jest inna, tylko, że ich charakter, sentyment, sposób ich pojęcia i wykonania jest całkiem inny.“ (Witkiewicz)

Przypomniały mi się powyższe słowa znakomitego krytyka, gdy spoglądam na „Trójkę“, jeden z tych obrazów, w których motyw pędzących koni, powtarzający się tyle razy, a zawsze odmiennie, u Chełmońskiego, zjawia się ponownie z niepohamowaną siłą. Tylko dusza mazowiecka, w której obok bezbrzeżnej tęsknoty jest miejsce na ognisty ton oberka, mogła wydać taką artystyczną osobowość, jaką jest Chełmoński. Melancholją naszych równin, bory i moczary, laski i piaski, bladoróżowe świty, ciche noce księżycowe, ponure, wietrzne zmroki jesienne, odtwarzał po mistrzowsku w swoich krajobrazach. Temperament artysty, znakomicie podpatrującego i chwytającego ruch, ujawnia się w scenach myśliwskich, w tych czwórkach i trójkach, pędzących jak burza wprost na widza, usuwającego się instynktownie na bok.

Żywiołowa, nieokiełzana siła przemawia z tych dzieł. Uderzają one prawdą, która wszakże ze ścisłością aparatu fotograficznego niema nic wspólnego. Bo twórczość artysty to „natura widziana przez pryzmat temperamentu i usposobienia“.

Na cokolwiek-by zatem patrzał i cokolwiek-by odtwarzał artysta, obdarzony indywidualnością wybitną, indywidualność ta kłaść będzie piętno niezatarte na całokształcie jego, chociaż-by bardzo różnorodnej w wyborze tematów twórczości. Polski jeździec malowany przez Rembrandta, jest nawskróś obrazem holenderskim. Na pierwszy rzut oka poznajemy, że to dzieło Rembrandta. Mógł-był Velasquez portretować chińskich mandarynów, a Tycjan indyjskie bajadery — z dzieł tych przemawiała-by właściwa każdemu z nich indywidualność i należały-by te dzieła do szkół hiszpańskiej i włoskiej. Ex ungue leonem: największy żyjący malarz polski może malować, co mu się podoba: przedewszystkiem i najgłośniej przemówi z ram talent Chełmońskiego — zawsze i wszędzie. Dzieła jego powiększać będą skarbnicę naszego artystycznego dorobku.

Kazimierz Mokłowski.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI · UR. 1850 R. · JESIEŃ · WŁASNOŚĆ PROF. K. MORAWSKIEGO W KRAKOWIE.

Jest to jedna z tych bezmiernie płodnych i głębokich wyobraźni twórczych, dla których nie istnieją żadne teorye, żadne „szkoły", żadne „kierunki".

Chełmoński — to znakomity obserwator charakteru i ruchu, wielki zarazem poeta przyrody.

Wyobraźnia jego, jak u każdego wielkiego poety, chwyta rysy najbardziej wybitne, szczegóły najwięcej mówiące. I stąd ta pełnia, ta bujność życia, siła, powietrzność, poezya w jego krajobrazach, zwierzętach, ludziach, poezya i jednocześnie prawda — np. w tych dwóch pastuszkach, którzy rozniecili ogień już pod wieczór, na rżyskach; dym rozwłóczy się leniwie w miękkiem, sennem powietrzu, a chłopaki wiejskie zdają się odczuwać tę cudną chwilę i ogarnia ich cisza miękka, łagodna tęsknota, która po zachodzie słońca spływa razem z mrokiem na szerokie pola.

Chełmoński w swoją potężną i tkliwą duszę wchłonął całą poezyę ziemi rodzinnej.

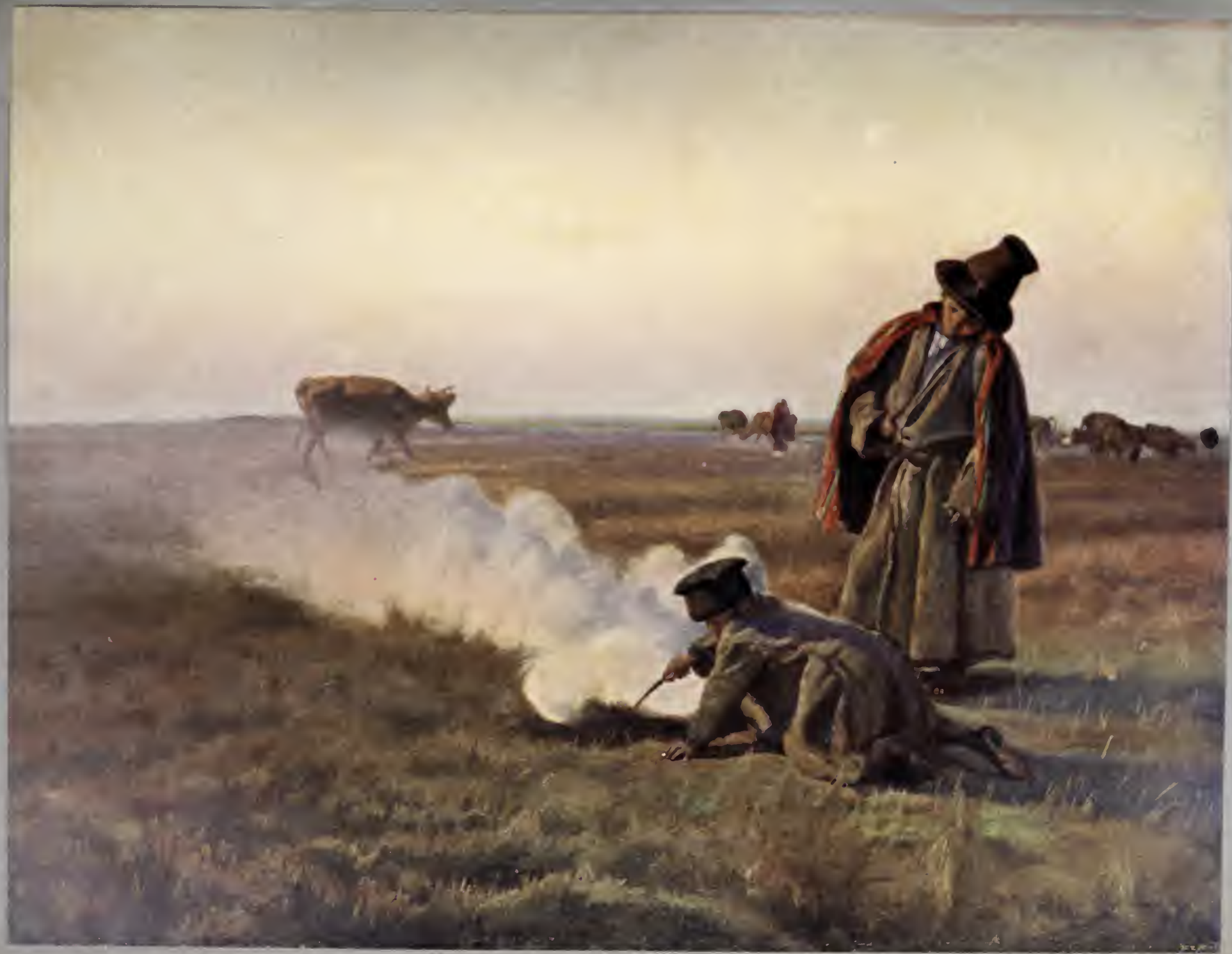
Talent jego, oderwany od tej ziemi, począł słabnąć. Zetknąwszy się z nią, po długim pobycie w Paryżu, jakby odżył na nowo.

Słusznie zauważył Witkiewicz, że Chełmoński pierwszy zaczął malować chłopa rzeczywistego. „Komiczne figurki Kostrzewskiego, sentymentalne figury i klasyczne posągi w sukmanach Gersona; zamaszyste, stworzone tylko do tańca, chłopy Kossaka — nie wyrażały całkowicie życia świeżo wyszłych na swobodę ludzi. Kostrzewski z nich kpił; Gerson idealizował, używał jako znaków symbolicznych; Kossak widział tylko stronę malowniczą. Chłopa, który żył w trudzie, biedzie, pod grozą wszystkich klęsk żywiołowych i społecznych, który cierpiał lub cieszył się naprawdę, sam dla siebie, nie dla rozczulenia widza, którego ciemnotę wyzyskiwał żyd, który obwieszony wójtowskim medalem, stał z garściami pełnemi papierów, nie wiedząc, co w nich stoi; którego siekł deszcz, wiatr szarpał i śnieg zasypywał na jesiennych drogach; który pomimo tego miał dość fantazyi i humoru do hulanki — takiego chłopa dopiero Chełmoński wprowadził do malarstwa".

A jednak ta prawda niema nic wspólnego z niewolniczem, żmudnem, bezdusznem, kaligraficznem kopiowaniem modelu. Chełmoński jest przedewszystkiem malarzem kształtu, ale rysunek jego oddala się często od akademickiej zwłaszcza poprawności, od ścisłości fotograficznej, zwłaszcza gdy chodzi o odtwarzanie koni w ruchu. Krytycy, którzyby zapewne potrafili „wypiłować" modele, zachowując matematyczną ścisłość w proporcyi kształtów, nie zdołali-by w nie tchnąć ani tysiącznej części tego życia, które z nich tryska dzięki geniuszowi artysty. Jeżeli chodzi o kolor — są od niego efektowniejsi. Jako poeta-malarz natury — nie ma sobie równego.

Chełmoński — to ziemia polska z właściwą jej poezyą, to szczerość i siła temperamentów jej synów.

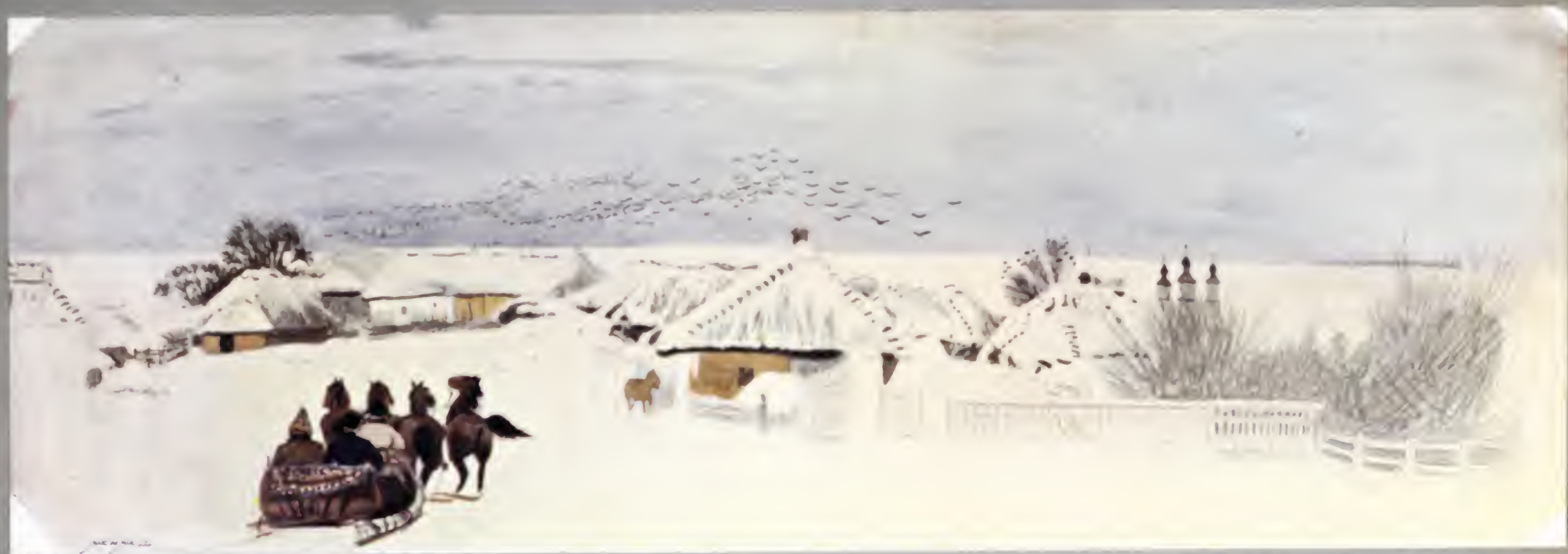
Jan Kleczyński.



STANISŁAW MASŁOWKSI · UR. 1853 · ZIMA · WŁASNOŚĆ ODDZIAŁU MUZ. NAR. IM. F. JASIEŃSKIEGO · W KRAKOWIE - - - - - - - - - - - - - - - - -

Impresjonizm oraz idee malarskie, które on podniósł nietylko u nas, lecz i w całej Europie, dzielą twórczość Masłowskiego na dwa dość wyraźne okresy. Był zawsze wrażliwy na kolor, na efekty barwy, na grę ich, na piękność ich i to zwykle bez względu na to, czem one są i co wyrażają. Światło o tyle, o ile nie było mu potrzebne do wydobycia gry kolorów, samo mniejszą ma wagę w jego obrazach i rysunkach. Tematy literackie również nie zajmują w jego twórczości wiele miejsca — przeważnie skromne. Znaczną za to rolę gra charakter, szczególnie zaś wtedy, kiedy on wybija się w kolorze. Jednocześnie z zamiłowaniem do koloru występuje druga, bardzo cenna właściwość: zręczny, nerwowy rysownik, który cienko zatemperowanym ołówkiem z przyjemnością ślizga się po brystolu, lub z pietyzmem i finezją rysuje okucia jakiejś starej skrzyni, furę, drzewka, które mu się podobały. Tę zręczność rysownika, tę przyjemną kreskę, lekkość tonu i plam, widać zwłaszcza w akwarelach. Następną cechą Masłowskiego, związaną z jego zamiłowaniem do gry barw żywych, oraz temperamentem rysownika nerwowo wrażliwego, jest poczucie i umiejętność przedstawienia ruchu. Sama kreska jego, plama świadczy o tem. Figury w obrazach nie są martwym sztafażem, ruch ich nie jest fotograficzny, jak n. p. u Al. Gierymskiego, ani wydobyty brawurą, jak u Brandta, lecz jest poczuty i zrobiony. Na tak wrażliwego na kolor, technikę, ruch, grę barw malarza, impresjonizm musiał zrobić wrażenie i pociągnąć go ku sobie. To też i Masłowski przeszedł ten okres wesoły: „Namalowałem obraz... niech go zgryzą!“ Ale u niego trwało to nie długo, dawna powaga wróciła; z impresjonizmu pozostało, jako skutek, rozszerzenie techniki, wzmocnienie koloru, śmielsza gra jego, wzmożenie się w ogóle środków i talentu... To samo, co z formą, dzieje się i z treścią obrazów Masłowskiego: okres impresjonizmu dzieli je na dwie części, podobne do siebie, różniące się tylko wzrostem środków technicznych, które z sobą przyniósł. W pierwszym zarówno jak w drugim okresie, upodobania artysty, kręcą się około chłopa, pejzażu i konia. W pierwszym, upodobania te mają inny charakter, zwracają się ku Ukrainie, kozakom, cyganom, czuć je zapachem okresu romantycznego, mają więcej nastroju poezji, zarówno ludzie jak i natura; w drugim okresie zarówno przyroda, jak i chłop, są surowsze, zwłaszcza w początkach; czasami nawet wieje z nich chłód doskonałego malarza, którego interesuje głównie technika. Ale chłodu tego obojętności Masłowski pozbywa się coraz bardziej. Obrazy jego obecne są pełne charakteru i siły, z przymieszką właściwego mu humoru, z którym dziś traktuje chłopa. Ale nie zawsze. Niekiedy powracają dawne sympatje do Ukrainy, melancholijny nastrój, liryzm... Powoli opanowuje artysta nową technikę, zarówno w malarstwie olejnem, jak i akwareli. Równocześnie wróciła dawna lekkość i finezja, piękność duszy przedstawionych ludzi. Zdaje się z czasem wróci mu wszystko, tylko w silniejszej, szerszej postaci. Całe jego malarstwo — to sztuka dobra. Przeszedł on okres ciężki; wielu sądziło, że impresjonizm go zgubił. Tymczasem zrobił mu doskonale. Dziś Masłowski będzie szedł dalej; nawet publiczność do niego wróci, naturalnie ta lepsza, czego mu życzyć należy ze względu na jego talent i na naszą sztukę.

Feliks Jabłczyński.



J. FAŁAT URODZ. 1853 R. · PRZED POLOWANIEM NA NIEDŹWIEDZIA W NIEŚWIEŻU · WŁASNOŚĆ MUZEUM BERLIŃSKIEGO

Zdawałoby się, że ścisła obserwacya wzrokowa, sumienne studya i wprawa techniczna wystarczą artyście-malarzowi, ażeby każdy przejaw natury, w zakresie swych środków, odtworzył z równą prawdą i siłą. I tak jest istotnie, jeżeli chodzi o zewnętrzny pozór rzeczy; w twórczości jednak artystycznej głębiej pojętej, poza sprawą objektywnego postrzegania, nieodzownym warunkiem jest uczucie, ażeby dzieło poruszyć mogło uczucia innych. Tu właśnie występuje zróżniczkowanie się sposobów ujęcia przedmiotu w stosunku do temperamentów, skłonności i upodobań, tu zaznacza się wyraźnie stosunek indywidualności człowieka do jego poczuć artystycznych. Kto zauważył, jak inaczej, dajmy na to, szablę bierze do ręki jakiś zbieracz-starożytnik, a szermierz zamiłowany, rozkochany w broni dla niej samej, dla cnót rzeczywistych klingi i oprawy, nie zaś dla dawnych, ciekawych, na niej napisów, ten zrozumie, jakie mogą być różnice w namalowaniu ręki zbrojnej przez dwóch różnych artystów, choćby jednako wyrobionych zawodowo, lecz inaczej dla przedmiotu samego usposobionych.

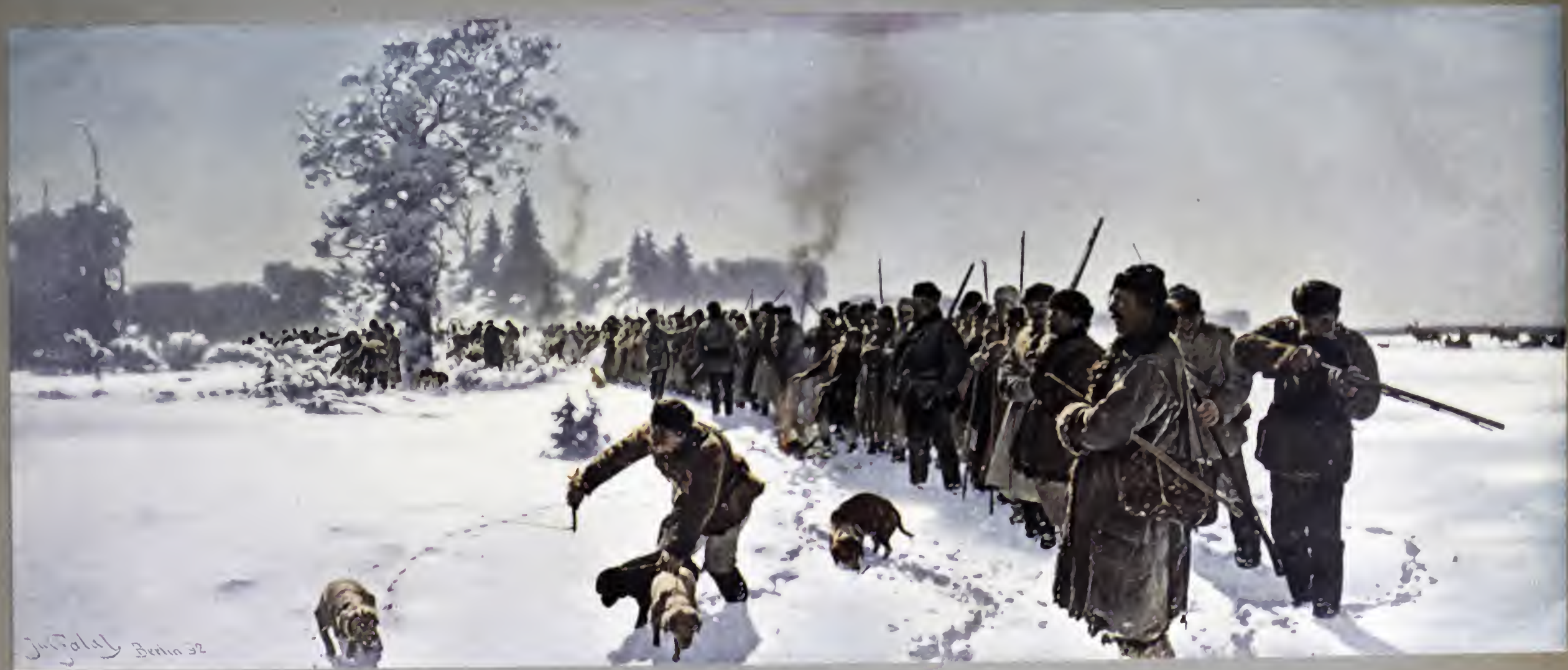
Oczywiście, każdy dobry rysownik zaznaczy z całą dokładnością i plastycznie kształt ogólny, zachowa prawdę w układzie palców, ściskających rękojeść i w ich wzajemnym do siebie stosunku, ale dopiero rozmiłowany w rzeczach rycerskich artysta przez jakieś odruchowe intuicyjne podkreślenia skurczów i napięcia mięśni, przez szczególniejszą namiętność w zaakcentowaniu pewnych, wybranych szczegółów, wyrazi całą swoją pasyę artystyczną, całe najgłębsze przejęcie się istotą czynu przedstawionego. W rysunku ręki takiej dać może, że tak powiem, jej psychologię, — psychologię człowieka wdrożonego do władania bronią, któremu, jak to mówią, „szabla sama idzie do garści" — dać wewnętrzną treść rzeczy.

Nie będzie więc w tem herezyi estetycznej, jeżeli w rzeczach sztuki uznamy pewien poddział, określony w twórczości danego artysty kierunkiem tych sympatyj, skłonności i umiłowań, które go różnią od innych i w myśl tego właśnie nie waham się nazwać Fałata malarzem myśliwstwa. Tak jest. Wrażliwy na kształt, barwę i światło malarz, znakomity akwarelista, jako technik, posiada on w swej organizacyi artystycznej i tę jeszcze stronę, która go czyni niezrównanym twórcą scen łowieckich. I nie dla tego tylko wyłącznie, że Fałat wie fachowo jako myśliwy, jak się zachowuje strzelec na stanowisku, jak pies legawy, wystawiający kuropatwę, sygnalizuje to ogonem, jak wygląda osaczony odyniec lub rogacz ścigany, że widział niedźwiedzia w barłogu, głuszca na tokowisku, że zna zwyczaje i obyczaje dzikich mieszkańców błot i trzęsawisk, ale, że przejął się do głębi życiem kniei, że zespolił się całkowicie z jej poezyą, grozą, tajemniczością; daje więc w obrazach swych najpełniejszą, najbardziej suggestyonującą jej ewokacyę.

Dla tego to w przepysznych jego utworach myśliwskich, poza przedziwnem w barwach i kształcie oddanym wizerunkiem lasów i borów, czy zieleniących się bogatą szatą ulistwienia, czy osnutych białymi puchami osiędzieliny, na podścielisku miękkich mchów, czy też wśród głębokich zasp śniegowych, zda się, że słychać poszumy wichrów, idące po wierzchołkach, rozgwar dalekiej naganki, głos rogów myśliwskich, pomruk niedźwiedzia, ruszonego z ostępu, to znowu huk strzału, rozbijający się tysiącznem echem od sosny do sosny. Czuć tam, zda się, zapach balsamiczny żywicy, to wilgłą woń moczarów i ostry swąd spalonych prochów. Wierzy się w nieomylność drapieżnego oka myśliwca, wypatrującego zdobyczy wśród kniei i w celność jego strzału, ze sposobu złożenia się.

Taka jest siła suggestyi dzieł sztuki, poczętych na gruncie własnych przeżyć i prawdziwego umiłowania przedmiotu.

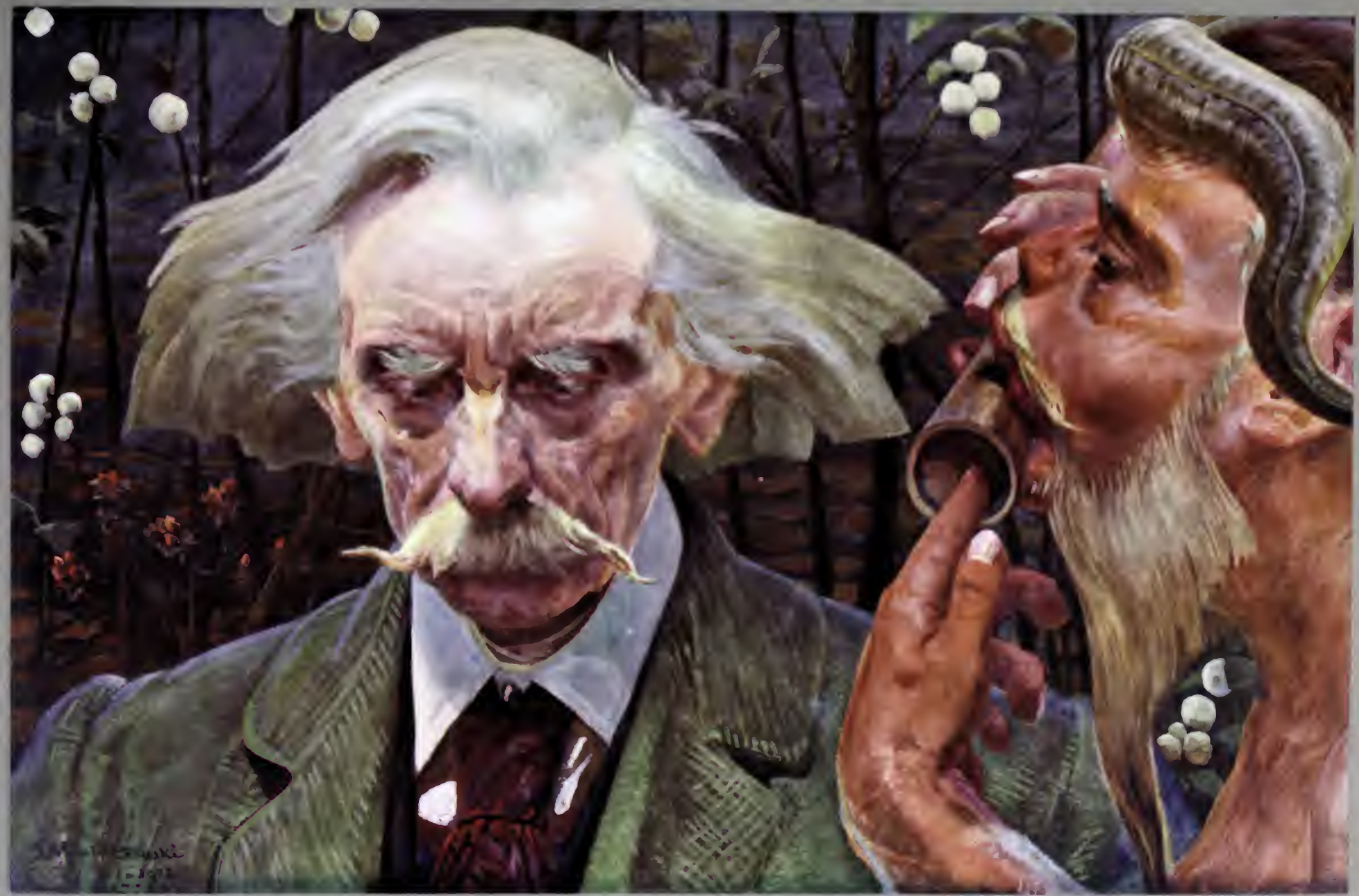
Tadeusz Jaroszyński.


Berlin 92

JACEK MALCZEWSKI · UR. 15. VII 1854
NIEZNANA NUTA · WŁASNOŚĆ FELIKSA JASIEŃSKIEGO W KRAKOWIE

Twórczość Malczewskiego daje wyraz najistotniejszej treści współczesnej duszy polskiej; językiem własnym, od nikogo nie zapożyczonym, wieści jej melancholję, jej wszystkie ukochania, nadzieje, sny i tęsknoty. Każdy obraz jest poematem a raczej fragmentem jednego wielkiego poematu, który w nim rozwija się z latami logicznie i konsekwentnie i tworzy jedną wielką całość organiczną. Poemat ten za treść główną ma: Sztukę oraz osobisty stosunek do nich artysty człowieka współczesnego. Równolegle zupełnie z rozwojem poetyckiej treści idzie u Malczewskiego rozwój jego formy malarskiej; talent ten, jeden z najsilniejszych i najoryginalniejszych w sztuce dzisiejszej, przedstawia zadziwiający fenomen niezmożonej żywotności. Stawiając pierwsze kroki w szkole krakowskiej pod kierunkiem Matejki, nie uległ on, na kształt wielu rówieśników, jednostronnemu wpływowi genjalnej tej indywidualności, lecz odrazu poszedł drogą własną, niestrudzenie odtąd naprzód podążając i nie zadawalając się nigdy raz osiągniętym stopniem doskonałości. Rozpocząwszy jako malarz „historyczno-rodzajowy", przedziwną intuicją obdarzony twórca całego szeregu obrazów mistrzowskich już nieraz, jako rysunek i psychiczna głębia wyrazu, i przeszedłszy następnie przez bolesny okres szamotania się z zagadnieniami trapiącemi jego ducha oraz z formą malarskiego tych zagadnień wypowiedzenia — zwolna przeobraża się Malczewski w tego, w treści swej i formie głęboko oryginalnego symbolistę, jakim go widzimy w chwili obecnej. Allegoryczna w znacznej mierze jego symbolika, wyrażająca raz zawiłe, to znów proste kompleksy uczuć i myśli, niekiedy nazbyt literacka a będąca par excellence symboliką uczuciową, wzbija się często do wyżyn ogólno ludzkich, ale zawsze nosi na sobie specyficzne zabarwienie narodowe, stąd też dziwnie bliska duszy i sercu polskiemu, dla cudzoziemców trudniej jest dostępną. Ten wysoki idealizm treści, z tego samego ducha będący, co poezja naszej wielkiej trójcy romantycznej a najbliżej ze Słowackim spokrewniony, idzie w parze z przedziwnym realizmem formy. Plastyczny wyraz symboliki Malczewskiego, wykazując w kompozycji wielką różnorodność i coraz większą śmiałość w rysunku — zwłaszcza w kształtowaniu ciała ludzkiego — przywodzi na pamięć wielkich rysowników włoskiego Odrodzenia. Rysunek jego, niesłychanie prosty, jasny i pewny, jest już prawie rzeźbieniem pendzlem. Jako rysownik prawie od pierwszej chwili skończony, rozwija się natomiast Malczewski-kolorysta dopiero powoli, od pierwszej „epoki rudych sosów" począwszy, poprzez okres pewnej przesady kolorystycznej, aż do tej zupełnej harmonji, jaką wykazują niektóre jego dzieła późniejsze. Jest on jednak pod tym względem zawsze niejednostajny i zdaje się, jak gdyby kolorem niekiedy świadomie pogardzał. Wizjoner ten, z bezwzględną szczerością poddającej się swojej wizji, jest jak gdyby opętany formą ciała ludzkiego i wyrazem ludzkiej twarzy; pejzaż istnieje u niego przeważnie tylko dla człowieka. A jednak jest także Malczewski jednym z największych pejzażystów polskich i jednym wogóle z tych rzadkich artystów, którzy przyrodę traktować umieją subjektywnie. Znaczna część dzieł jego z ostatniej epoki należy do zakresu portretu. Jest to jednak „portret" szczególniejszego rodzaju, w którym postać portretowanego, zawsze na wskróś indywidualnie pojęta, jawi się nam, przeważnie na tle stylizowanego pejzażu, w towarzystwie figury allegorycznej, symbolizującej treść wewnętrzną danego człowieka. Pośrednio należy tutaj i obraz reprodukowany: „Nieznana nuta" (głowa art. mal. Bryniarskiego, ulubionego w ostatnich czasach modela artysty), który, najogólniej biorąc jest przeciwstawieniem abnegacji i użycia, motywem w różnych warjantach w obrazach Malczewskiego napotykanym.

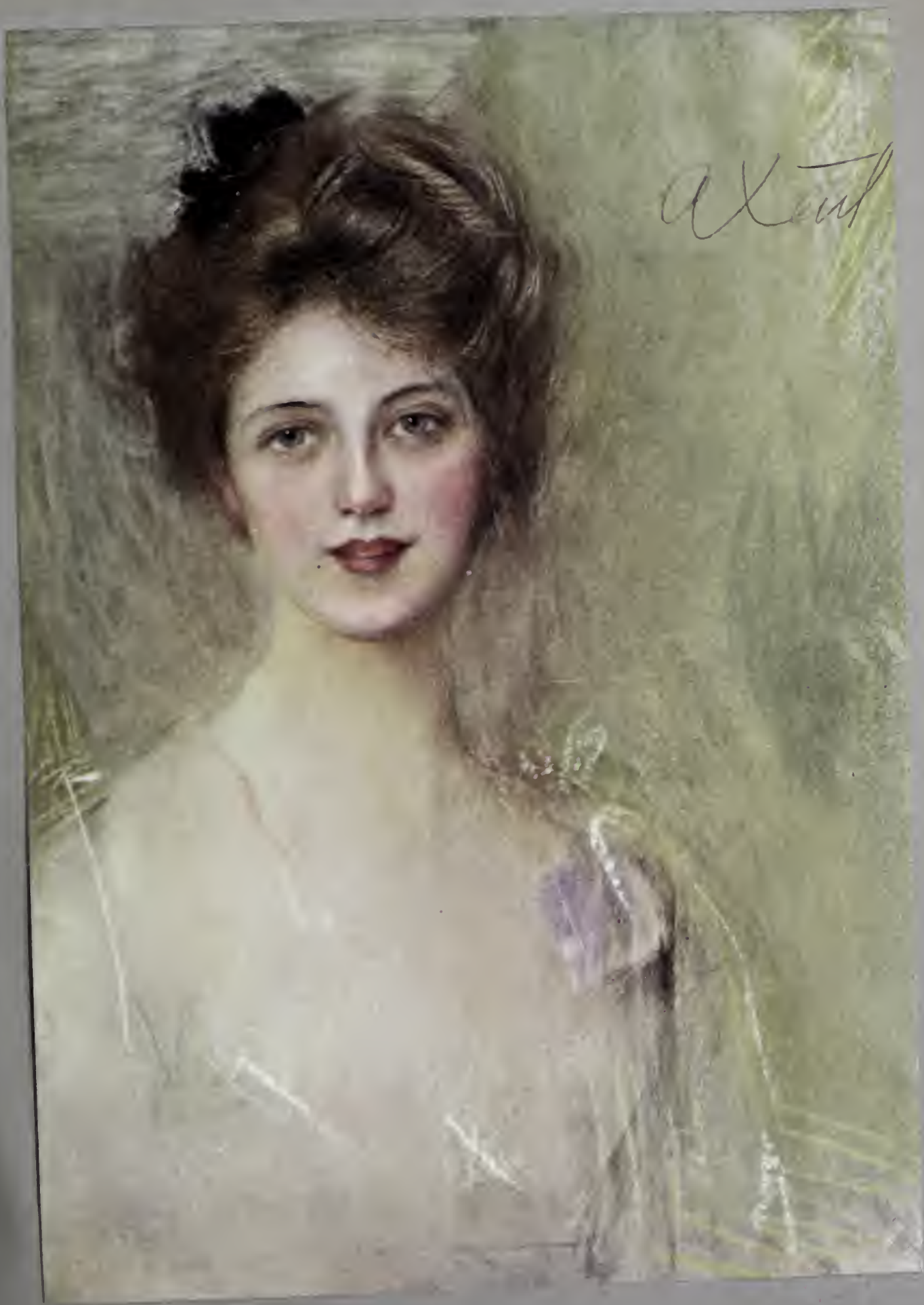
Adam Łada Cybulski.



TEODOR AXENTOWICZ · UR. 1859 ·
STUDYUM PORTRETOWE.

Temperament nawskróś malarski, żywy, lecz nie przesadny; przeszedł pewną ciekawą ewolucyę. Początkowo oddaje się „rodzajowi" i portretowi. Zetknąwszy się ze sztuką francuską, a zwłaszcza z angielską — przebywał czas dłuższy w Londynie — doprowadza portret do stopnia wysokiej wartości (portret Osławskiego, Sary Bernhardt, jej syna z żoną, arcyksięcia Karola Stefana i t. d.). W obrazie rodzajowym o motywie przeważnie ludowym daje równocześnie poznać swą wielką bystrość obserwacyjną, lecz przedewszystkiem, podobnie jak w obrazach historycznych, wielką łatwość kompozycyi. Łatwość ta jest właśnie cechą najbardziej charakterystyczną jego talentu. Czuć ją w „Pogrzebie huculskim", w „Oberku", w „Święcie Jordanu", w „Pogrzebie wodza słowiańskiego". Tem zaś cenniejsza, że łączy się z nią wielka sumienność artystyczna. Fizyognomia artysty jednak zmienia się potem. Zupełnie nieoczekiwany rys wychodzi na jaw: odsłania się Don Juan rozkochany w swoim typie kobiecym... Jest w główkach kobiecych Axentowicza, tak popularnych już dziś w kraju i zagranicą, pewien specyalny, jemu tylko właściwy wdzięk, sprawiający, że pociągają i podrażniają ciekawość. Jest w nich tchnienie erotyzmu, pożądania, temperamentu, osłoniętego zaledwie dziewiczą świeżością. Lekką ręką rzucił artysta swój typ kobiecy na papier. Stworzył go wątłym, nerwowym i stąd, z tego spojenia kontrastów eteryczności i drżącej zmysłowości, wywiązała się pewna „perversité" tych oczu i kształtów; wyglądają one wszystkie, jakby je zmysły trawiły, smutnemi i rozmarzonemi czyniły ich oczy i sennie czasem kazały opadać ich powiekom — czasem znów błyszczeć gorącemu spojrzeniu. Stworzył w ten sposób Axentowicz w drugiej epoce swej twórczości pewien typ kobiecy własny, unikając zarówno cklimowej niewinności Greuze'a, jak rasowości Anglików lub dumy reprezentatywnej Lenbacha. Brak może niekiedy jego główkom głębiej sięgającego zindywidualizowania, są one jednak zawsze tak pociągające swym lekkim, subtelnym, nerwowym artyzmem! A odpowiednią przytem i technika artysty przeszła ewolucyę. Jakby unikał teraz silniejszych akcentów, jakby ręka jego cofała się przed większym wysiłkiem, rzuca kłęby linij od niechcenia, jakby znużony; światła i cienie daje łagodne, podobnie łagodne harmonizuje barwy. To jest ostatni okres ewolucyi w sile wieku obecnie stojącego profesora Akademii krakowskiej, okres nierównie od pierwszego popularniejszy, równie świetny, a może bardziej jeszcze charakterystyczny. Nadto w dalszym ciągu pracuje Axentowicz na polu portretu i w tym kierunku smakiem swoim i wytwornością zajmuje w sztuce naszej współczesnej jedno z miejsc pierwszorzędnych.

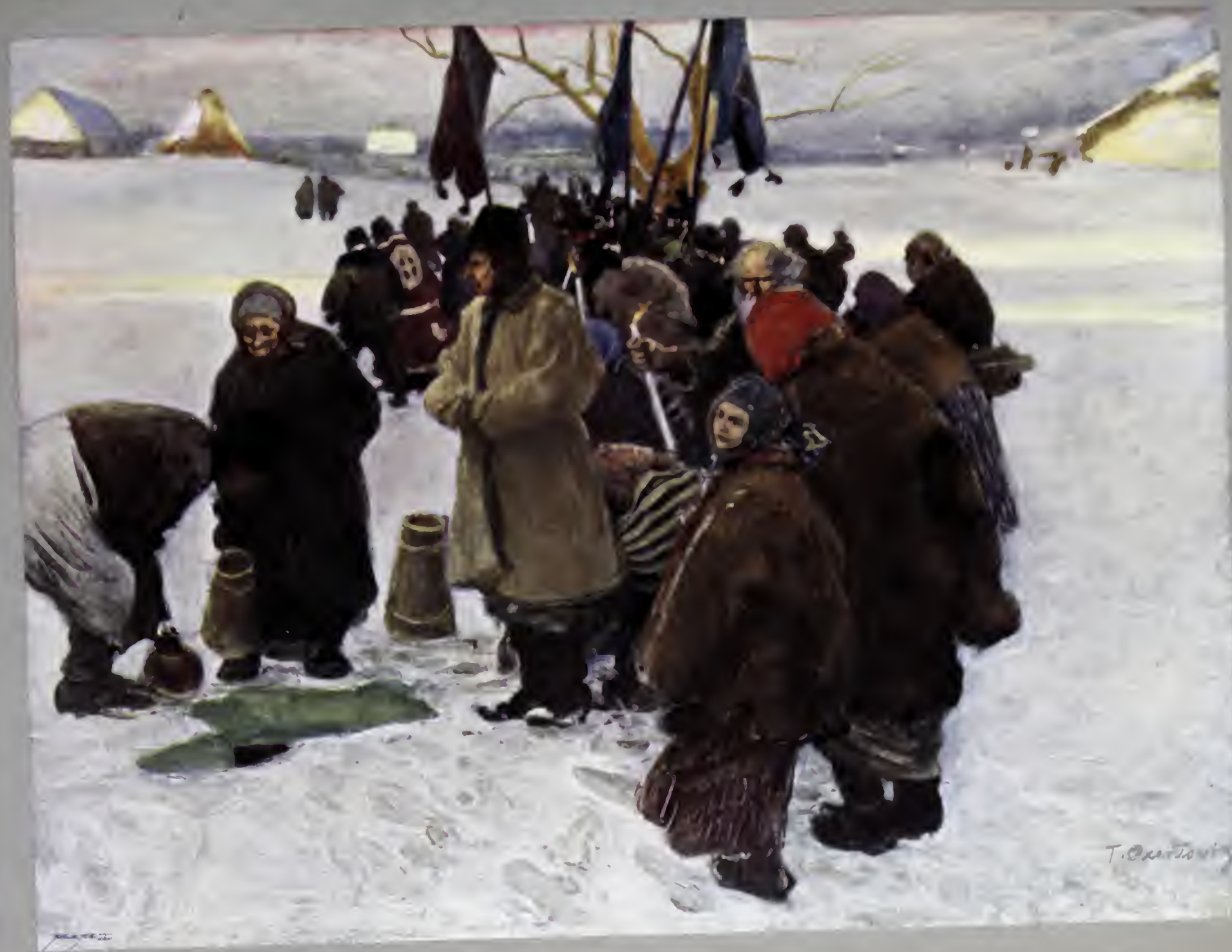
Maryan Olszewski.



TEODOR AXENTOWICZ UR. • 1859 •
ŚWIĘCENIE WODY - - - - - - - - - -

Zdolność pojmowania obrazu jako całości, jako organizmu, w którym malarzowi nie wolno odstąpić od założenia, od zasadniczej idei, mimo całego upodobania i szacunku, jaki artysta może mieć dla charakteru indywidualnego poszczególnych przedmiotów odgrywających jakąkolwiek rolę w obrazie, — ta zdolność widnieje prawie ze wszystkich dawnych prac kompozycyjnych Axentowicza. Bardzo uczciwe i sumienne studja malowane w Galicji wschodniej jeszcze przed wyjazdem do Paryża, gdzie zdaje się, powstały przeważnie dawniejsze prace, ułatwiły mu odtwarzanie scen z życia rusińskich chłopów i Huculów (Święcenie wody, Oberek, Pogrzeb huculski). Widać z nich, że artysta życie to oglądał z bliska, obserwował je z upodobaniem i przejęciem się, oraz z odczuciem całej jego strony dekoracyjnej, czasowe zaś oddalenie od tego środowiska zacierało w pamięci szczegóły, uwypuklając natomiast te wrażenia, które ongiś załamały się silniej we wrażliwości. Oddalenie takie sprawia zazwyczaj, że czasem najdrobniejszy szczegół, zanotowany niegdyś chociażby bardzo pobieżnie, nabiera życia, staje się bardzo silną podporą wyobraźni malarskiej, potęguje i uplastycznia obrazy z przeszłości; jest on wtedy niejako kośćcem, za pomocą którego łatwiej już odbudować całość. Prócz dużej prawdy, jaka zawarta była w tych obrazach, przeglądała z nich wyjątkowa łatwość w opanowaniu kształtu, formy, łatwość w wyrażaniu anegdoty, która, w połączeniu z dość wybitnem poczuciem typu i charakteru rzeczy, przedstawianych w pracach Axentowicza, czyniła z nich zjawiska bardzo zajmujące — nie dla etnograficznego interesu, jaki mogły obudzić, lecz dla swej istotnej artystycznej wartości. Taki np. „Oberek“ (własność warszawskiego Tow. Zachęty) przykuwał uwagę widza znakomicie wyrażonym ruchem tańczących par, doskonale podpatrzonemi typami grajków oraz atmosferę — żywiołowej wesołości i uciechy. Figurę opanowuje Axentowicz daleko łatwiej i z większem upodobaniem niż pejzaż; pejzażu używa tylko z konieczności za tło, na którem się poruszają aktorzy scen, jakie przedstawia. Tę predestenację do formy zauważyć można zwłaszcza w dawniejszych pracach artysty. Widać to w bardzo dobrym portrecie W. Osławskiego (własność Muzeum Narodowego w Krakowie) gdzie to, co w danym wypadku stanowi najważniejszą część zadania, zatem wyrażenie charakteru indywidualnego danego człowieka, rozwiązane zostało zupełnie szczęśliwie, ze skutkiem. W portrecie tym niema jeszcze owej swobody w artystycznem aranżowaniu całości, jaką Axentowicz posiada dziś w malowaniu podobizny, brak ten jednak wynagradzał wówczas malarz sumiennem i zaciekłem nawet poszukiwaniem charakteru szczegółów, jak ust, nosa i t. p. oraz dążeniem do jak najsilniejszego wyrażenia charakteru całości. Typ prac dzisiejszych Axentowicza daleki jest od tego, co go niegdyś zajmowało. To, co się składa na twórczość artystyczną tego artysty od szeregu już lat, zbliża go do typu artystów, jakich wytwarza atmosfera wielkomiejska, typu, którego Axentowicz jest u nas jedynym, uwagi godnym, przedstawicielem.

Wilhelm Mitarski.


T. Overtoun

JÓZEF MEHOFFER · UR. ROKU 1860 ·
PORTRET - - - - - - - - - - - - - - -

Józef Mehoffer ma, jak wiadomo, dużo stron i strun artystycznych. Prof. Stanisław Estreicher wyjaśnił to już na tem miejscu tak wybornie, zwięźle i śmiało, ze mi prawie nic nie pozostaje do powiedzenia o naturze wielkiego talentu. Mogę tylko niektóre cechy jego po raz drugi podkreślić.

Znam doskonale krajobrazy artysty, ale nie w nich leży punkt ciężkości jego działania. Znam znakomite portrety, z których trzy chcę przypomnieć. Pierwszy, wystawiony i odznaczony złotym medalem w 1894 roku na wystawie lwowskiej, pochodzi z czasów paryskich i przedstawia rzeźbiarza (Konstantego Laszczkę) siedzącego przy piecyku w pracowni. Drugi zwie się „Śpiewaczka" i charakterystyką, świeżością barwy, wdziękiem i smakiem wywarł wrażenie na paryskiej powszechnej wystawie 1900 roku. Trzeci wreszcie to pełen siły a zarazem wniknięcia w duszę modela, portret lekarza, doktora K.

Ale i te prace zawsze szczere, subtelne albo brutalne naprzemian, nie stanowią jeszcze całego Mehoffera. Tem mniej próby fantastycznego malarstwa, jak szkice do fryzu na nowym gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, albo „Dziwny ogród". Wielkie dekoracyjne malarstwo — oto właściwe pole naszego artysty. Posiadając go, mamy swojego własnego mistrza kompozycyj witrażowych czy ściennych i nie potrzebujemy już uciekać się do obcych. Owszem obcy idą do niego, jak wszystkim albo prawie wszystkim u nas wiadomo. Zarząd katedry we Fryburgu szwajcarskim nagradza jego projekta witraży, przedstawione na międzynarodowym konkursie i powierza wykonanie mu całego ich szeregu. Podobne propozycje dochodzą go od Niemców. „U nas inaczej, inaczej, inaczej". Za młodych lat miał raz Mehoffer sposobność na spółkę z St. Wyspiańskim dać wzory do wielkiego okna w fasadzie Marjackiego kościoła i musiał się zasmucić jaskrawym, niestrojnem, krzykliwem wykonaniem pomysłu przez szklarza. Następnie — o ile wiem — robił Mehoffer już tylko raz kartony do okien polskiego kościoła, do Jutrosina w Poznańskiem.

Ale wyobraźni malarza, który ma jakiś szlachetny, słusznem przekonaniem o swojej wartości poparty, silny, artystyczny upór, tej wyobraźni nieustannie twórczej, nie osłabił brak zewnętrznej zachęty. Na krakowskiej wystawie Towarzystwa „Sztuka" w r. 1903 znalazł się drobny rozmiarami, ale w pojęciu duży, prześliczny szkic do zamierzonego witrażu, przedstawiającego Kadłubka. Ta drobna akwarelka budziła największy i najsłuszniejszy zachwyt.

Nie często zdarza się u nas sposobność stworzenia wielkiego ściennego malowidła, a tembardziej dostrojonej dekoracyjnej całości. Mehoffer spotkał się tylko dwa razy z podobnym obstalunkiem: raz, w skarbcu na Wawelu, nie mógł go z braku funduszów doprowadzić do końca, drugi raz, po opracowaniu projektów do malowideł w katedrze płockiej, musiał się wyrzec nadziei, że pięknie pomyślane dzieło ze świata marzeń wejdzie w rzeczywistość. Szkoda, olbrzymia szkoda, że taki artysta nie znajduje u nas pola, ażeby cały swój talent okazać, cały zasób swoich sił rozwinąć.

Tym, którzy występowali przeciwko niemu odpowiedział po swojemu, nową próbą techniki, u nas prawie nieużywanej. Nasi artyści malują na ścianach niemal wyłącznie farbami klejowemi. Na wspomnianej wystawie 1903 r. pokazał nam Mehoffer fresk, zdumiewający siłą i subtelnością barwy.

K. M. Górski.

WŁODZIMIERZ TETMAJER URODZ. 1862 R. · ŚWIĘCENIE · WŁASNOŚĆ MUZ. NAR. W KRAKOWIE - - - - -

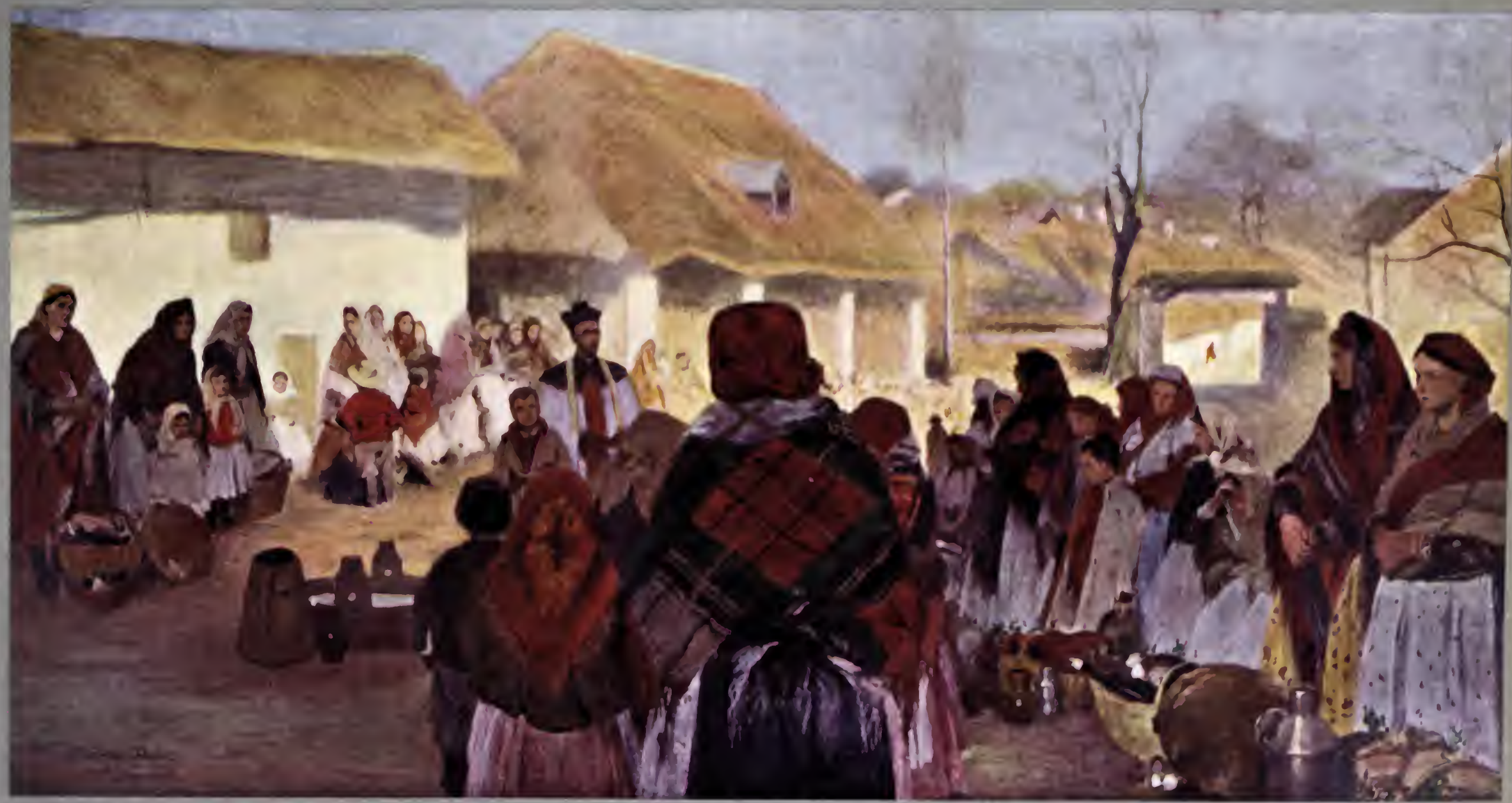
Przepadły — przypuśćmy — dyplomy i herbarze, spłonęły metryki i archiwa; odnajdźmy szlachcica polskiego z tradycyjnym jego typem, jako jedynym probierzem. Przed nami rzekomej szlachty rzesze: „Samozwańcze, zmyślacze, udawcy"! Tu kopja lorda, tam bankiera kopja, junkra, czy hofrata, — kopje, słowem, wszelkich wzorów wszystkich świata nacyj — czyż już wygasł „z ojców swym rodem" prawdziwy szlachcic nieodrodny? Jeden znalazł się wreszcie, jeden, ale taki prawdziwy i dowodny, iż poznaliśmy go wszyscy, choć w chałupie chłopskiej krył się pod niemieckiem nazwiskiem: Tetmajer. Jeden, ale zato szlachcic całą gębą: wcielenie wręcz szlachcica polskiego z tysiąca dworków i lat pół tysiąca!

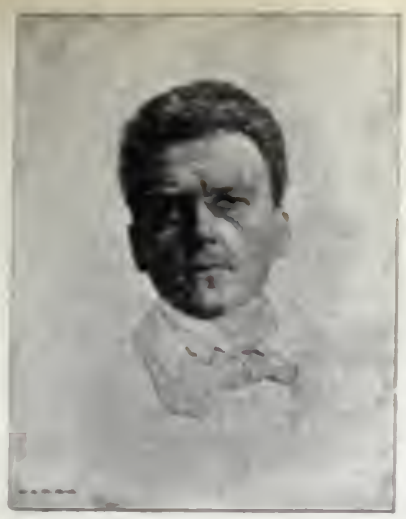
Pan Włodzimierz żyje w XX wieku życiem XX wieku. Ubiór zmień tylko a będzie zeń do wyboru: towarzysz pancerny, szlachcic kontuszowy, szaraczek, konfederat, lub dworak wytworny, współbiesiadnik „obiadów czwartkowych". Ubiór zmień tylko; choć i w kurtce sprawia ci wrażenie, że bez wylotów i pasa chodzić niezwyczajny, ba! że mu bez skrzydeł husarskich nieswojsko! Dziś, wprost z pracowni, ruszyć gotów na pohańca czy pójść z bracią szlachtą wichrzyć i zrywać sejmiki, — podaj mu puchar, a przypomni sobie pieśni z czasów saskich (nigdy nie słyszane), popuści pasa i z staropolskim gestem wskrześnie w nim zaraz szlachecki animusz, swada i rodzima, butna myśl szlachecka! Tetmajer tak szlachcicem wskroś przesiąkł w krwi, kościach i myśli, że gotów trapić się szczerze, że „dzisiaj i w Gdańsku nie płaci pszenica"! Tetmajer — to w rozwoju gatunków" szlachcica polskiego łańcuch całkowity, w którym nie brak żadnej odmiany-ogniwa. Źle mówię: brak w nim szlachcica dzisiejszego (o ile takie stworzenie istnieje!) Snać nieodrodny szlachcic jest w nim taki rogaty i krewki, że miast być fin de siècle szlachcicem na wymarciu, pan Włodzimierz wolał „chłopieć" i zostać szlachcicem żywotnym. Zniżył się, myślicie do poczciwego chłopka? Nie znacie Tetmajera! On pod strzechą polskiego chłopa szedł jak syn marnotrawny, marnotrawny „syn szlachecki", wracający do szlachty polskiej praszczura-antenata, co cierpliwy i twardy, pracował, cierpiał i ciułał, i z dziedzicznego dobytku i kmiecej godności, nie stracił niczego, niczego nie uronił, podczas, gdy marnotrawny syn i krwawo się porał — i hulał buńczucznie i trwonił. Zniżać się? Wolne żarty! Tetmajer nie przebierał się w kierezją, podkówkami nie dzwonił, szedł pod chłopską strzechę ze czcią synowską i synowską miłością tem żywszą, że krzywd świadomą, ciążących na szeregu pokoleń, których duchową puściznę czuł w sobie. Uczucie to w nim — to nie statysty mędrkowanie, ani podszepty społecznego działacza; to szczera, artystyczna wizja, wyciskająca na całej twórczości swe piętno.

Rozumiecie teraz obrazy Tetmajera? Rozumiecie, czemu na murach Wawelu wspaniałość Piastów okryła się siermięga? Czemu w krajobrazach barwnemi plamami wykwitają kraciaste chustki i sukmany, jak bujny, rodzimy kwiat tej ziemi, którą artysta stroi we wszystkie ognie i blaski skrzącej swej palety? Czemu u niego ta ziemia i ci ludzie — to jedno; ona ich wydała; ona z niej rodem: wierne dzieci matki-żywicielki. Czemu u niego krajobraz i postacie takie z sobą zrosłe, że nie zgadniesz, czy artysta krajobraz upstrzył postaciami, czy go postaciom jako tło podłożył? czemu tak tłumaczą i uzupełniają się nawzajem? Rozumiecie, czemu w krajobrazie tak słoneczno i jasno? czemu łany śmieją się do żniwiarzów swem złotem? czemu w tych postaciach taka prawda? a w prawdzie tak szczere chłopstwo i taka godność wielkopańska: to z krwi, dziedzictwa i znoju prawe tej ziemi ojczyce!

A z tego zespołu: ról i chłopów, światła i trudu, żyzności i wysiłku, złota łanów i krasnej żniwiarzów przyodziewy, artystyczna prawda bije: hojna nagroda za szczerość artysty.

Tadeusz Żuk-Skarszewski.



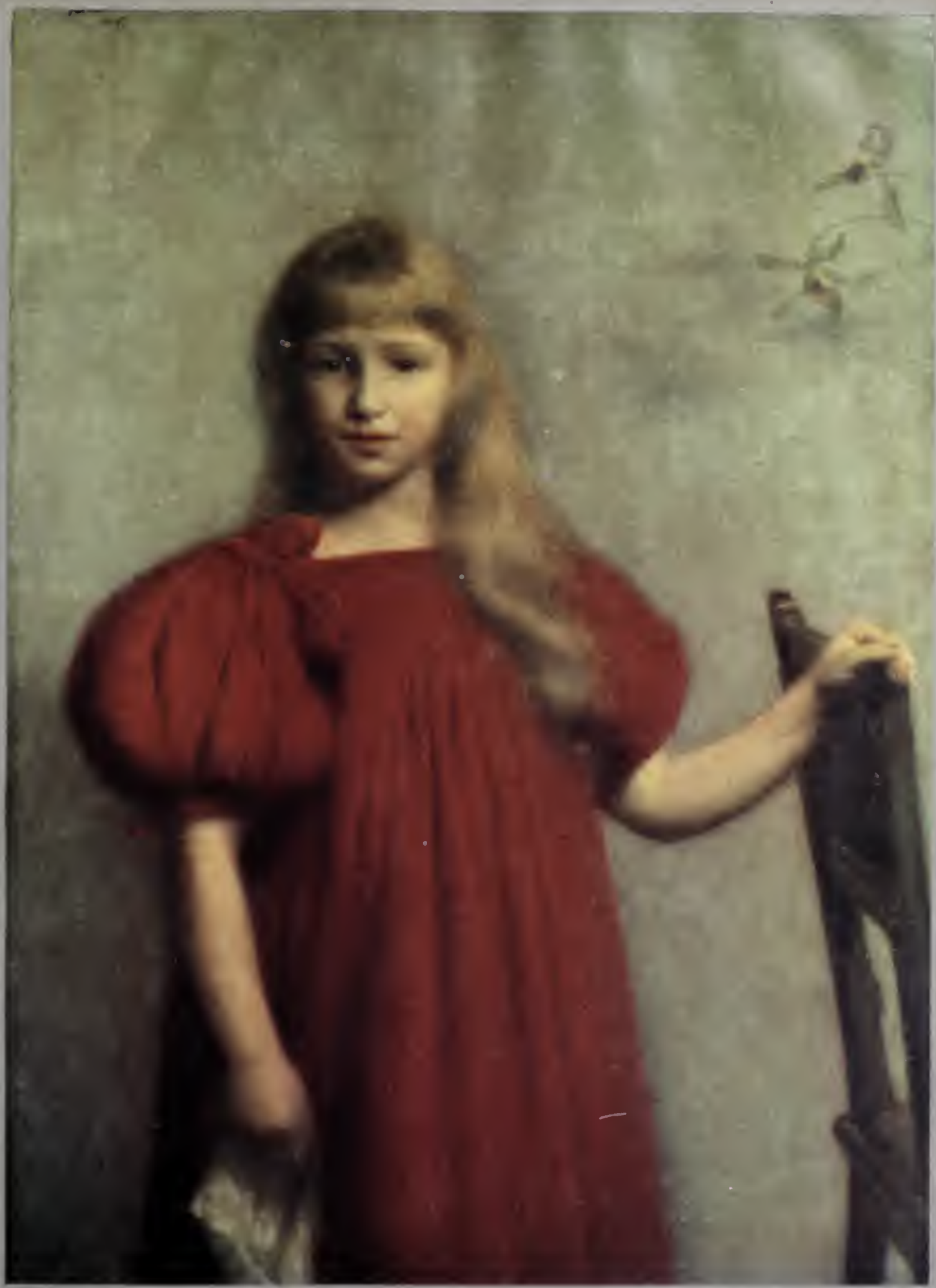


JÓZEF PANKIEWICZ · URODZONY 1867 R. · PORTRET DZIEWCZYNKI · WŁASNOŚĆ A. ODERFELDA W WARSZAWIE - - - - - - - - - - - - - - - -

Józef Pankiewicz należał zawsze i należy obecnie do artystów trudnych do odczucia. W jego obrazach niema anegdot literackich, niema „idei", nie stara on się przemawiać drugorzędnemi środkami malarstwa, biorąc do pomocy historję, literaturę, by przy ich pośrednictwie trafić do uczuć widza. Nie. Jest przedewszystkiem malarzem, obraca się w świecie wrażeń wzrokowych, w efektach tonów, barwy, światła. Niema u niego wielkiej, wspaniałej gry plam barwnych — co, zazwyczaj wyłącznie uważanem bywa za kolorystyczność; tak sądzący mają tyleż słuszności co i ci, którzyby uzdolnienie muzyczne w kierunku barwności upatrywali wyłącznie w jaskrawej instrumentacji, w brawurze i fortissimach. Jego malarskość obraca się bardzo chętnie w pianach, albo nawet w pianissimach; pomimo to jednak występuje z każdego obrazu bardzo wyraźnie dla tych, którzy czują kolor, pierwszorzędny talent kolorystyczny. Efekty świetlne przedziwnej finezji są tematem właściwym i główną treścią wielu obrazów Pankiewicza. Są one wskutek tego wyciągnięte i podkreślone, często z zatarciem rysuku szczegółów, a nawet wogóle kształtów jakichś określonych. Pankiewicz, nie jako malarz, ale już jako artysta, jest lirykiem i do tego z gatunku rzadkich liryków objektywnych, którzy, wyrażając siebie, nie wyrażają wprost swoich uczuć i marzeń, lecz wypowiadają pośrednio, ukrywając je w rzeczach zewnętrznych — w pejzażu, w wyborze tematów do kompozycji. W jego obrazach brzmi dyskretnie, ale wyraźnie, nuta liryczna, marzycielska. Nie jest to realista, (jak chcą wogóle jego krytycy), który sumiennie „studjuje" — i kopjuje naturę, długo i pracowicie. To, co on maluje, co istotnie studjuje — to nie model ten lub inny, lecz swoje własne upodobania, stany duszy, sympatje — jednem słowem: siebie samego, którego w ukryciu daje w swoich obrazach. „Deszcz", „Zmierzch", „Szary pejzaż", „Brzask", „Łabędzie", „Noc", „Topole", „Nokturn", „Stare miasto" i t. d. — to nie są pejzaże obojętne, to sonety, wypowiedziane spokojnie obrazami natury, wybranemi odpowiednio. Trzeba na nie patrzeć długo, trzeba do nich powrócić. Trzeba następnie być trochę samotnym, trochę niezadowolonym z życia, aby zdecydować się na opuszczenie „tego" świata wyraźnego i zagłębić się w ów świat artysty, w owe brzaski, zmierzchy i noce.

Oto jedna z przyczyn małej popularności tych obrazów. Pankiewicz nie jest „swojskim", jest jednakże naszym, tak jak i A. Gierymski. Obydwaj są artystami dużej, europejskiej miary. Na pewien okres twórczości Pankiewicza wpłynął — w artystycznem tego słowa znaczeniu — A. Gierymski. Nie ma więc tu mowy o naśladownictwie. Silniej zaznaczył się przez krótki przeciąg czasu, około roku 1890, wpływ Klaudjusza Moneta i innych impresjonistów francuskich. Wtedy to powstał kapitalny „Targ na kwiaty w Paryżu". Na głupotę, drwiny lub nieuctwo publiczności i krytyki artysta ten spokojny, zrównoważony, nie zwracał nigdy — i słusznie — najmniejszej uwagi. Tworzył, jak mu sumienie artystyczne tworzyć rozkazywało. Odpowiadał czasami — co najwyżej — pogardliwem ruszeniem ramion. Towarzysz jego Podkowiński, natura niesłychanie wrażliwa, wybuchowa, gryzł się i oburzał. Po wspólnej, krótkiej pracy w Petersburgu i Paryżu, a następnie w Warszawie, drogi ich rozeszły się w różnych kierunkach. Podkowiński zmarł przedwcześnie. Pankiewicz pracuje dalej, wciąż się pogłębiając i doskonaląc. Jest on osobistością bardzo wykształconą, znakomitym znawcą i wielbicielem starych mistrzów, wreszcie jedynym wybitnym, europejskiej miary, akwaforcistą polskim, najsubtelniejszym naszym artystą, dla szczupłego grona dusz subtelnych, o wysokiej kulturze estetycznej, dostępnym.

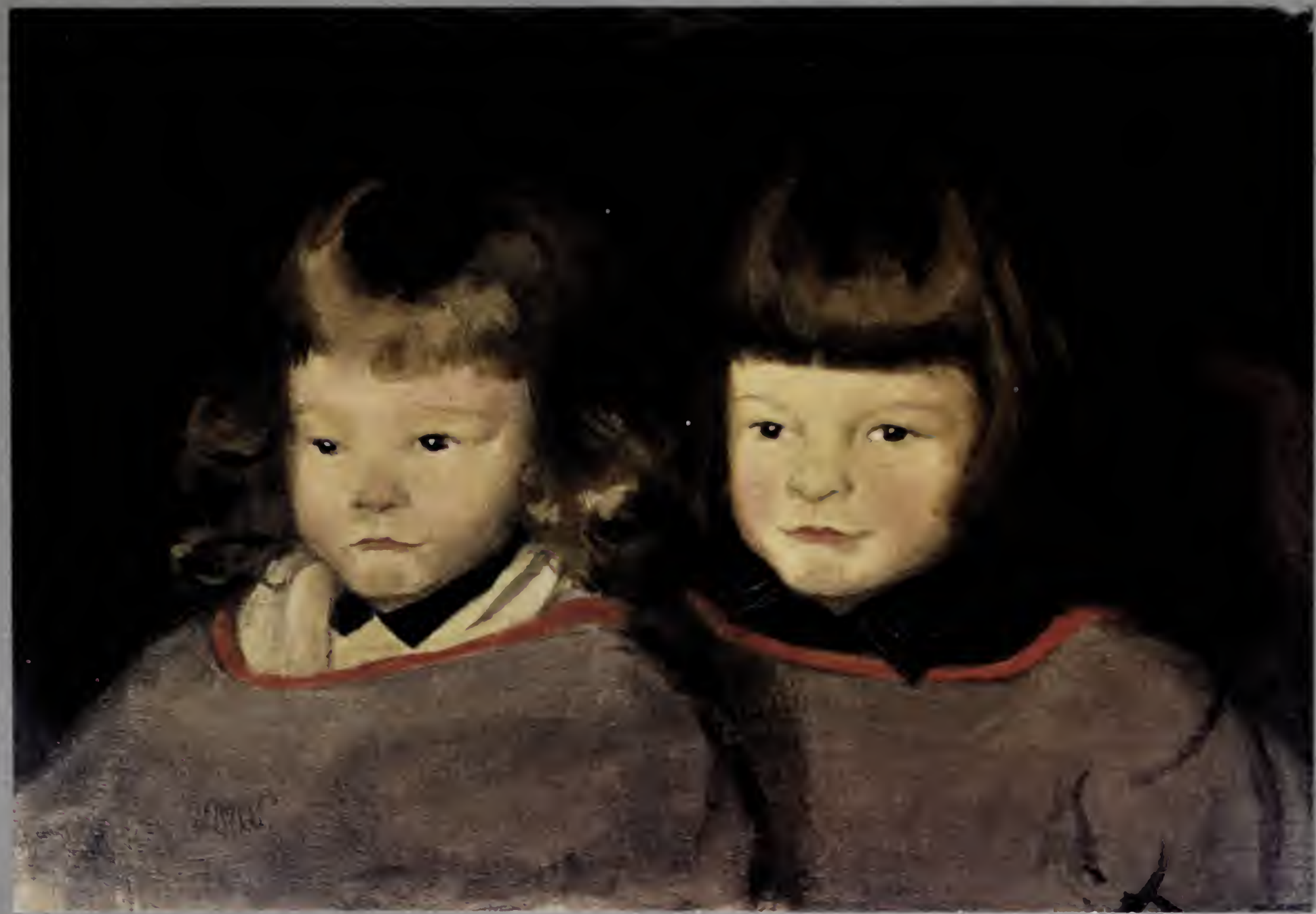
Feliks Jabłczyński.

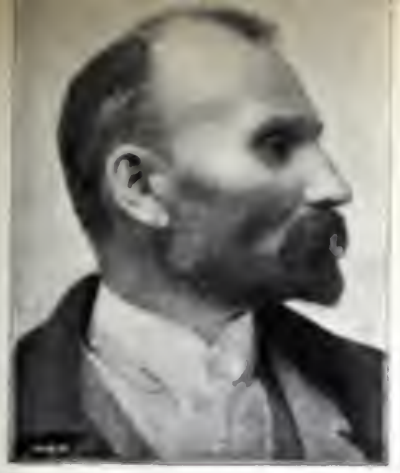


WOJCIECH WEISS · UR. 1875 · FRANEK I JANEK · WŁASNOŚĆ PROF. K. M. GÓRSKIEGO · W KRAKOWIE-

Obraz, o którym powiedzieć można tyle tylko, że jest dobrze namalowany, nie jest jeszcze dziełem sztuki. Od czegóż jest malarz, jeżeli nie od tego, ażeby przedewszystkiem umiał dobrze malować! Sztuka zaczyna się tam dopiero, gdzie się kończy rzemiosło. Odkrywcą być musi każdy artysta, odkrywcą nieznanych światów w dziedzinie wzruszenia. Odkrywa on nam przyrodę na nowo, gdyż widzi ją inaczej, niż ją widział przed nim ktokolwiek. Środki wcielające to widzenie — mistrzostwo większe w tym albo w owym kierunku, technika taka albo inna — to wszystko, chociaż również odkrywane być musi za każdym razem na nowo i na własną rękę zdobywane, to wszystko, im większy jest artysta — tem podrzędniejsze ma już znaczenie: organicznej prawie właściwości jego talentu. Sztuką taką, twórczością z gruntu samodzielną, jest właśnie malarstwo Wojciecha Weissa od pierwszego jego z przed pięciu laty wystąpienia. Oryginalność i głębia, wielka prawość artystyczna, jasna świadomość celu przy opanowaniu umiejętnym środków, bijące od pierwszej chwili z jego utworów i zniewalające do uznania i szacunku, wysuwają dziś tego, nawet jeszcze nie trzydziestoletniego artystę, na czoło rówieśników. Uznany za najlepszego ucznia krakowskiej Akademji z jej czasów pomatejkowskich (pamiętam jak do złudzenia naśladować wtedy umiał „sposoby" wszystkich po kolei swoich nauczycieli), najwięcej, jeśli nie wszystko, ma Weiss do zawdzięczenia sobie samemu. Skromny, cichy, pogodnie, a czasami tylko jak gdyby ironicznie uśmiechnięty, umiał on precz odrzucić wszelkie recepty, ażeby z rozwagą mędrca a szczerością dziecka módz dawać tylko siebie. Jest to organizacja malarska sowicie wyposażona. Cechuje ją przedewszystkiem rzadka, niezmącona niczem bezpośredniość w odtwarzaniu przyrody i wielkie jej, choć bynajmniej nie niewolnicze, umiłowanie. Idzie dalej u niego w parze z darem niepospolitym inwencji niepospolita łatwość w formułowaniu barwy zarówno jak i kształtu; Weiss jest dziś jednym z najlepszych wogóle naszych rysowników, podobnie jak jest także jednym z tak rzadkich u nas obecnie, kompozycję uprawiających malarzy. Przytem bogata to dusza, dziwnie złożona, pociągająca. Jest w niej jakaś pogoda słoneczna, swawolność równocześnie i powaga: jest tkliwa uczuciowość, zespolona ze specjalnym sui generis humorem, wytwornym i subtelnym; jest prostota naiwna, a zarazem schyłkowe wyrafinowanie; jest miękkość aksamitnej dłoni kobiecej, w której dotknięciu jednak czuć pewną siebie, stalową, męską energię. Wszystko to, wsparte na głębokiej inteligencji i kulturze, a utrzymane w karbach wielkiej względem siebie surowości, znalazło wyraz w szeregu dzieł rozmaitych — krajobrazów, portretów, kompozycyj — nieraz już znakomitych, jak załączony w reprodukcji portret, jedno z dzieł najdojrzalszych autora, a zawsze, pomimo nawet pewne niedociągnięcia, żywe wzbudzających zajęcie i coraz piękniejsze na przyszłość rokować pozwalających nadzieje. — Nazwano Weissa „południowcem". Po części słusznie. Jego mowa malarska, miękka, płynna, zdaje się istotnie być rodem „z krainy klasycznych zaokrągleń przyrody", Czy jednak i treść? Nie sądzę. Mimo całą czysto malarską pasję, z jaką traktuje i, świetnie zazwyczaj, rozwiązuje malarskie zagadnienia swoich obrazów, jest Weiss raczej typem północnym, typem artysty-mściciela. Jakkolwiek bądź, twórczość jego, zespalająca organicznie pierwiastek zmysłowy z myślowym, jest sztuką prawą i szlachetną. Gardząc wszelkim utartym konwenansem, własnym zupełnie językiem przemawia z niej pełnią indywidualnego życia pulsująca, bardzo współczesna, bardzo zastanawiająca dusza ludzka.

Adam Łada Cybulski.





LEON WYCZÓŁKOWSKI UR. 1852 R. · MORSKIE OKO · WŁASNOŚĆ ODDZIAŁU MUZEUM NARODOW. IM. F. JASIEŃSKIEGO W KRAKOWIE.

Jakim jest Wyczółkowski jako człowiek? Z dzieł jego znając artystę, jakim jest, czemu pytać jakim wydaje się znajomym? Artysta żyje cały w swoich dziełach. Zżyj się z nim osobiście, że już nie ma dla ciebie tajemnic, — tajemnicą pozostanie jeszcze to, co treść samą artysty stanowi: siła twórcza. Artysta gawędzi z tobą, a pendzel biega tymczasem po płótnie; gawędzi z tobą i myśli wasze płyną, zda się, społem; a z pod pendzla wyłania się rzecz nieoczekiwana, zadziwiająca, z jakiejś wielkiej duszy rodem, której obecności w pobliżu nie czułeś, rzecz niepokojąca swem nadprzyrodzonem poczęciem, jakby prócz artysty była w pracowni inna jeszcze istota żywa, twórcza, nieuchwytna!

Cuda nie ustały, póki artyści tworzą. Artysta — to człowiek, jak ty i ja, tylko że w nim siedzi człowiek drugi, czy inne jakieś licho, którego ani rozumem przenikniesz, ani myślą ogarniesz. W Wyczółkowskim tkwią tych dziwnych bestyj całe moce!

Jaki człowiek? Ci, co znali go przed ćwiercią wieku, mówią: „młodzieniec zamaszysty, rwący się do czynu, śmiejący do życia, porywczy, żywy, wylany". Ci, co znają go dzisiaj, powiadają: „człek wskróś zacny i jak złoto szczery; gołębiej prostoty, że dziecko śmieje się doń, jak do dzieciaka-kolegi; wrażliwy, jak proch zapalny, miękki jak wosk, tylko w pracy twardy; piękno go porywa, dobro pociąga, zło i brzydota boli; człowiek, noszący przed sobą na rozwartej dłoni serce, skulone dziewiczą wstydliwością uczuć; człowiek, którego dobroć śmieje się do ciebie usmiechem życzliwym, i smutnym". A wszyscy dziwują się, że teraz właśnie młodość rozkwita w nim tak bujnie: młodość uczuć, co twórczość trzyma wciąż w napięciu.

Pomimo bowiem okładanej pięćdziesiątki, Wyczółkowski jest nad wyraz młody. Niestrudzony, krzepki i rzeźki, wciąż twórczą gorączką trawiony, wciąż nowe ma pomysły, nowe zapały: i śmieje się do nich, i cieszy się nimi, i w czyn je wraz wprowadza z zaciekłością nigdy nie słabnącą. Tylko wypoczynek go męczy; nie zna więc zmęczenia. Jak wulkan wybucha wciąż i nie stygnie. Od rana z pendzlem w ręku, rzuca go, by chwycić pastele, któremi macha z taką mocą, że szczątki latają w powietrzu; wyrwał się, poprawił prace uczniów, i już nad akwafortą ślęczy, mozolnie nowych kamieni doświadcza, lub szklanną płytą plamy barwne wydobywa. Trudność go nęci, trudność go podnieca, praca coraz bardziej roznamiętnia, rozgrzewa; w robotę wgryza się wraz z rosnącem zawzięciem: już w pełnym jest rozmachu, gdy spostrzega, że...zmierzch zapadł. Teraz spocznie chyba. Nie. „Kraków nocą" — co za pyszny temat! — i przy księżycu szkicuje do północy gotyckie zaułki!

Skąd w nim ta młodość i świeżość? Gdzie źródło tej niespożytej rozpędowej siły? Nie wglądać w tajniki artystycznej duszy — to zbyt zawrotne głębiny!

Zamaszysty młodzieniec, potem nagle odludek-samotnik, Wyczółkowski stał się sobą, gdy zdala od świata malować jął dla siebie z zapamiętałością taką, jak gdyby w pracy szukał wyczerpania, a w niem ukojenia. Odtąd nie spoczął. I z tych zapasów z sobą samym wyszedł Wyczółkowski dzisiejszy; żyjący wyłącznie dla sztuki, z żywiołową mocą dążący do ucieleśnienia swych widzeń, zaprawny w walce, że w krew mu weszła i w duszę, że hartuje się w niej i z dnia na dzień przeradza i odradza, że z rosnącą zaciekłością i mocą bierze się wciąż z Przyrodą i Sztuką za bary i wciąż z nowym zapałem, a tąsamą szczerością, łuszczy ze swego serca nowe wrażenia-obrazy, jakby łuszczył z niego wióry: tem cenniejsze, im dociera głębiej. Bojownik niestrudzony, ze Sztuką zmaga się; jak biblijny Jakób zmagał się z Aniołem. Aż Anioł rzekł: „Puść mię, bo już wschodzi zorza". Odpowiedział: „Nie puszczę cię, aż mi błogosławisz". I rzekł: „Co za imię twoje?"

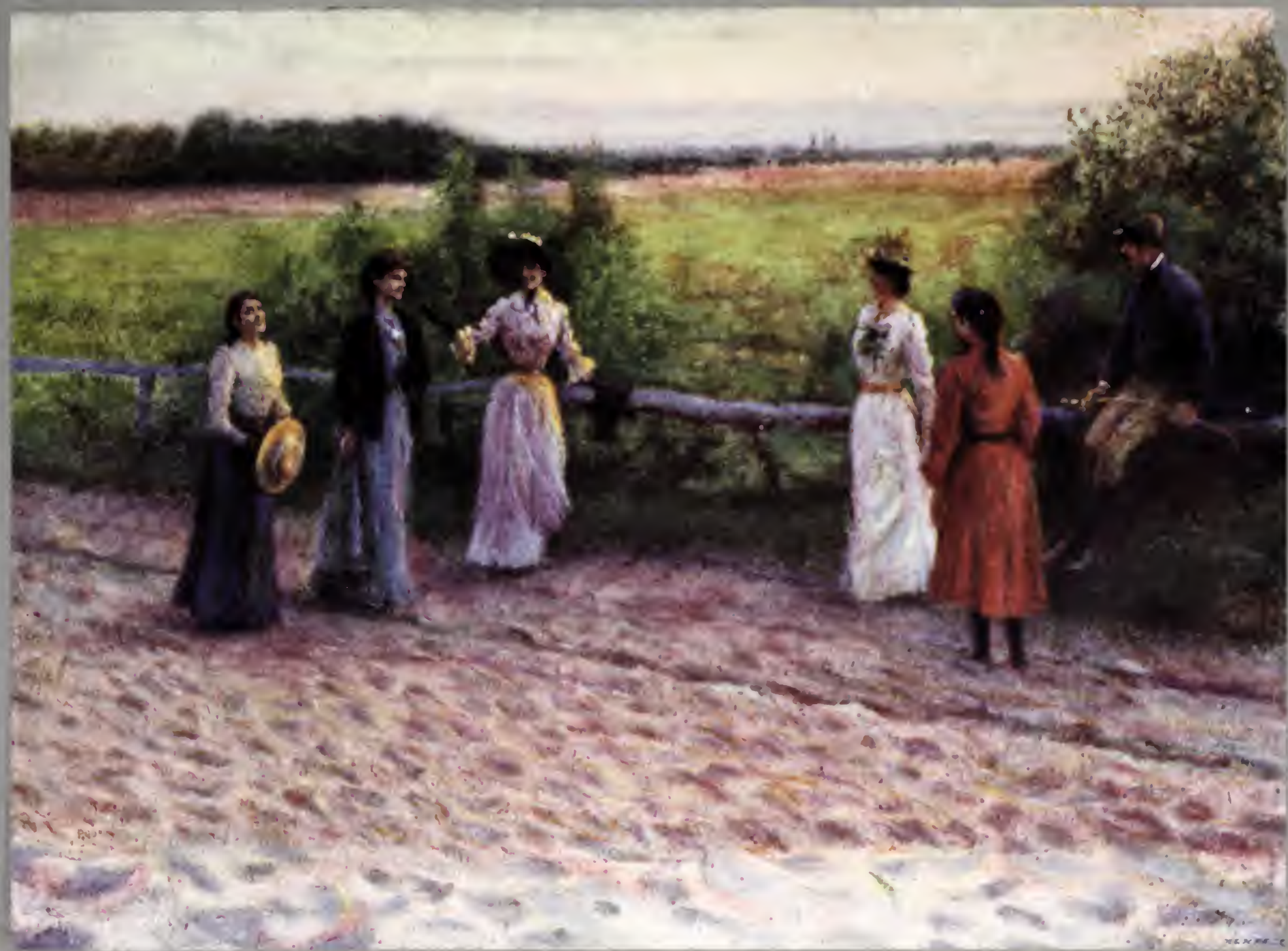
Wyczółkowski! Tego imienia nie zapomni Anioł-Sztuka, gdy się wyrwie z przemożnego objęcia.

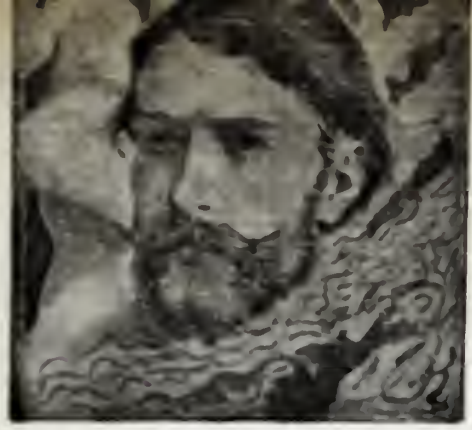
Tadeusz Żuk-Skarszewski.

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI · UR. 1866 ZM: 1895 · SPOTKANIE · WŁASNOŚĆ A. ODERFELDA · W WARSZAWIE - - - - - - - - - - - - - - - - - -

Światło jest warunkiem sine qua non malarstwa. Dzięki niemu, barwy i kształty istnieją dla oka, ulegając — stosownie do rodzaju i natężenia — licznem i wielkiem zmianom. Badaniu zjawisk świetlnych poświęcali się w różnych epokach poszczególni artyści, wysuwając je wszakże rzadko na plan pierwszy i studjując w granicach dość ciasnych. Traf zrządził, iż w drugiej połowie XIX wieku, we Francji, grupa pierwszorzędnych talentów malarskich, nie tworząc ani szkoły, ani bractwa (jakiem byli np. prerafaelici) oddała się zaciekłemu, szczeremu, długotrwałemu badaniu zjawisk świetlnych, w jaknajszerszym zakresie, wysuwając je na plan pierwszy i stwarzając dla ich wyrażania nowe środki — rupełnie intuicyjne — lecz, jak dowiodły badania uczonych, na niewzruszonych prawach oparte. Technika twórców nowego kierunku polegała na wyłącznem prawie używaniu barw widma słonecznego, na kładzeniu ich obok siebie (w przeciwieństwie do mieszania barw na palecie) tak, by zmieszane na siatkówce widza znajdującego się w właściwej odległości, czyniły wrażenie tej barwy, o którą artyście chodziło. (Odległość widza od dzieła musi być znaczną, lecz już Rembrandt mawiał, że obrazy nie istnieją na to, by je wąchano.) Czystość palety wpłynęła na spotęgowanie blasku w dziełach. Nastąpił rozkwit malarstwa krajobrazowego: światło studjowano wszędzie, a nie wyłącznie wśród ścian pracowni; stąd pojawienie się w dziełach wszystkich objawów życia i usiłowania wydobycia charakteru tych objawów. A zatem istotą nowego kierunku było studjowanie i odtwarzanie zjawisk świetlnych, oraz charakteru współczesności: cechę zewnętrzną, względną — nowa technika. Ochrzczono go przypadkowo nic nie wyrażającą nazwą: impresjonizm, dzięki wystawieniu 1867 roku pejzarzu, zatytułowanego „wrażenia" namalowanego przez najcharakterystyczniejszego przedstawiciela grupy, znakomitego pejzażystę Klaudjusza Moneta. Impresjonizm nie narzucał żadnych dogmatów, nie polemizował słowem. Broniła go szczupła garstka krytyków i znakomitych pisarzy, których z malarzami łączyła wspólność pewnych dążeń, składających się na impresjonizm literacki (bracia de Goncurt). Nowy kierunek li tylko dziełami swojemi walczył z upodobaniami tłumu i sztuką urzędową zastygłą w konwencjonalnych kłamstwach, w ochydnych formułkach, oderwaną absolutnie od natury i życia. Zrozumiała ona niebezpieczeństwo, wystąpiła do walki, nie gardząc żadną bronią i po trzydziestu latach padła pokonana. Impresjonizm był reakcją niesłychanie potrzebną; przypomniał przedewszystkiem tę niezbitą prawdę, iż w malarstwie malarstwo przez „literaturę" poniewierane i zastąpione byś nie może i nie powinno. Jak wszystkie kierunki był i ten kierunek jednostronny, bez praw i zresztą bez pretensji do dyktatury. Wpłynął jednak na atmosferę orzeźwiająco, stworzył szereg dzieł znakomitych, a z dorobku jego w mniejszym lub w większym stopniu, świadomie lub nieświadomie — korzystają i korzystać będą całe szeregi artystów. Za błędy i przesadę nieutalentowanych, lub ciasnych wyznawców, robiących z walki z rutyną i martwotą — martwą rutynę, — impresjonizm odpowiadać nie może. Na nasz grunt — zupełnie nieprzygotowany — impresjonizm przeniósł z Paryża do Warszawy (wraz z I. Pankiewiczem) Władysław Podkowiński. Z jednej strony publiczność bez kultury, z wszelkich potrzeb estetycznych chemicznie wyprana, płytka, lecz zarozumiała i arogancka, szukająca w dziełach sztuki plastycznej jedynie anegdotki — z drugiej krytyka „artystyczna" (?!) smutnej sławy kierowniczka opinii, płodząca sterty dyrdymałek, których genialność w dziedzinie bezwiednej humorystyki odsłaniał opatrznościowy poprostu w owych czasach człowiek — Witkiewicz. Stąd atmosfera uśmiercająca oddychające nią najwybitniejsze talenty, lub wypędzająca je z kraju. W niej miał żyć, czyli męczyć się, męczony przez innych i szybko wreszcie sam przez siebie zamęczony — Podkowiński, talent wielki, świetne rokujące nadzieje, pełen zapału do pracy, natura prawa, prosta i szczera.

Feliks Jasieński.

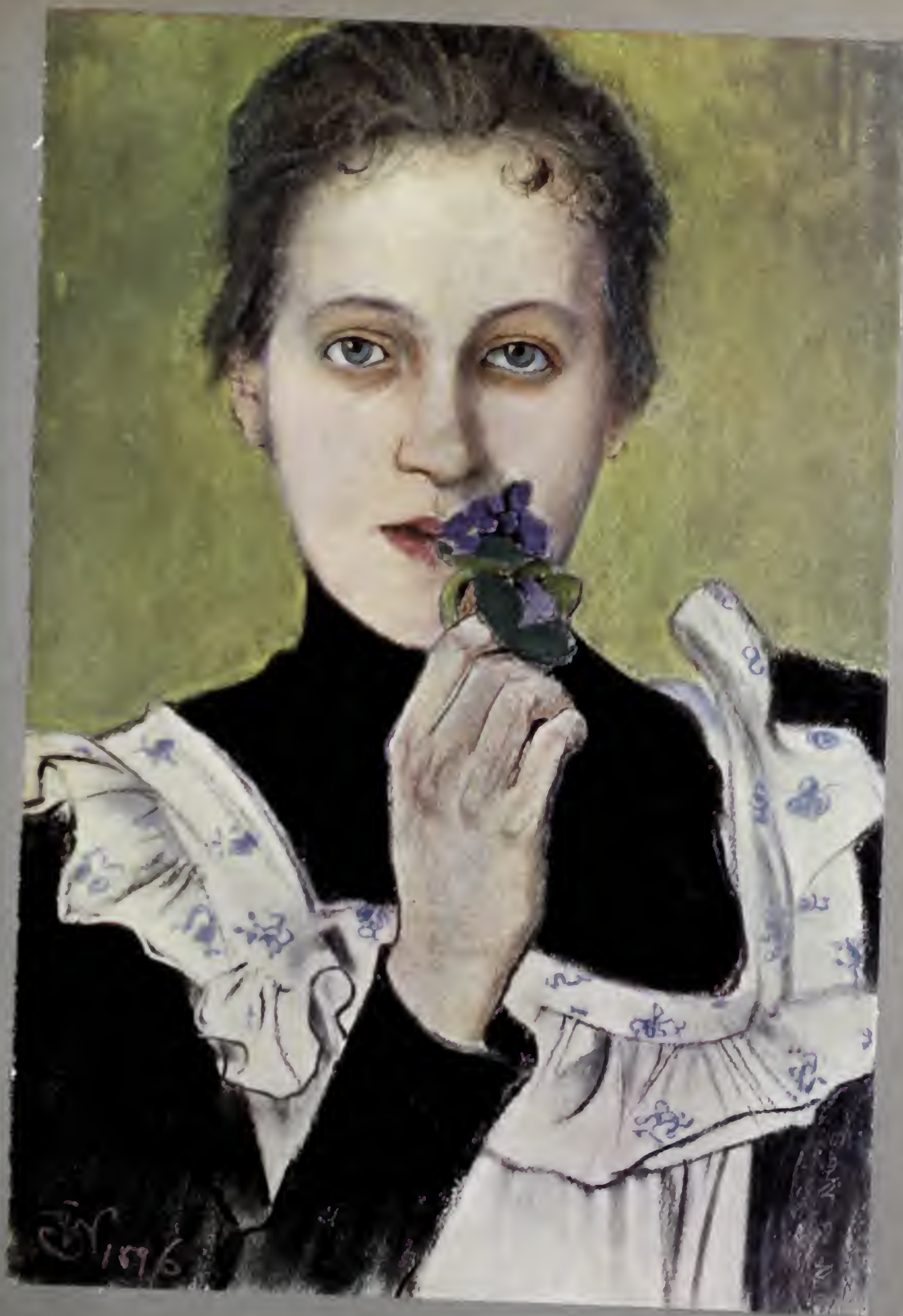




STANISŁAW WYSPIAŃSKI · UR. 1869 · ZM. 1907 · STUDJUM PORTRETOWE · WŁASNOŚĆ A. ODERFELDA W WARSZAWIE - - - - - - - - - - - - - - - -

W zacisznym kościele św. Krzyża w Krakowie, Wyspiański, dokonawszy (w 1898) odnowienia malowideł, staje w cieniu i patrzy. „Pod wieczór, o zmroku, gdy już cień jesienny szybko ogarniał wnętrze gmachu, na rozpięte baldachy cudnego sklepienia nawy biły łuny z żarów koksowego pieca, rozświetlając koronkę malowanych splotów włoskiej mody". Słowa jego własne; można je wziąć za obraz, chociaż to tylko urywek. Oto odrazu nowe znaczenie otrzymuje słowo natura. Żary koksowego pieca mogą być czasem naturą; Wyspiański powiada, że w tym wypadku są. Możeby się inny zawahał i puścił na te malowania łunę zachodzącego słońca, którego wówczas nie było. Oto więc rys naczelny: rzeczywistość, wszystko to, co na tem miejscu i teraz z przedmiotem się wiąże i służy do uwypuklenia. — Jak malować postacie historyczne tak, żeby to istoty były żyjące zawsze i teraz? Kazimierza Wielkiego? Wyspiański namalował go w tym stanie, w którym znajduje się obecnie (odnaleziony): szkielet w płaszczu królewskim i koronie, Bolesława Śmiałego? Król ten żył teraz w dramacie Wyspiańskiego na scenie krakowskiej i stamtąd go malarz przeniósł na obraz, portret autentyczny. W średnich wiekach rzeźbiarze i kamieniarze, twórcy Pasji i Ogrojców, rzeźbili sceny, które widzieli na przedstawieniach misterjów. (Jeno, że szablonowo kreślili jeszcze linje). Oddzieleni stuleciami, na dalekich krańcach, owi mistrze nieraz bezimienni i artysta XX w., Wyspiański, jednako postępują. Tamci że nie rozumieli inaczej, ten, że idzie za prawami artyzmu, świadomie. Chcąc zrozumieć dzieła Wyspiańskiego, trzeba pojąć Noc, którą nie rządzą prawa światła Apolinowe. Noc tutejszą, krakowską i dzisiejszą. Wszystkie niemal dramaty Wyspiańskiego, to dzieje jednej nocy, które się nie stały; lecz się zawsze na tem miejscu dzieją, na którem się tej nocy odbyły. Wyspiański znalazł artystyczną materję duszy polskiej: Noc krakowską. Trzeba, żeby noc zapadła nad Krakowem, wówczas żyje i mówi Wyspiański. Pogrążył się w polach nad Wisłą, w czeluściach skał, w katedrze, w ruderach, odważa, gotuje i wyrywa na dzień nieprzeparcie z tej muzyki nocnej. Gdy noc zejdzie z pól, jawi się obraz rzeczywisty, jak na końcu aktu i dramatu, codziennym malowany promieniem. Każdy obraz Wyspiańskiego jest końcem dramatu. Noc i dzień, to dramat, do którego osób dostarcza ta ziemia. Wyspiański stworzył dramat przyrody krakowskiej i krajobraz dramatyczny. Rankiem Wyspiański, wydarłszy się nocy i ziemi, staje z Apolinem przed płótnem lub kartonem i maluje. Na kartonach jawią się pęki kwiatów i liści, żółte, czerwone, zielone, linje wyraźne, najdokładniej skopjowane, płaszczyzny barwne, jakby słońcem malowane: przejrzyste, jasne, lekkie, powiewne. Zajrzeć im w oczy, w jakiś rys, noc z nich wieje tajemnicza, dramat; wydarły się ziemi i nocy. Wyspiański po takiej nocy każdej utwierdza w sobie myśl: cokolwiek jest na tej ziemi, musi mieć duszę. Dlatego jego ludzie: królowie, madonny, święci, dziewki, poeci, dzieci, panienki, to twory rzeczywiste, jak je każdy widzi człowiek, związane z swoją epoką, oświetlone tem szczególnem światłem tej właśnie chwili, w której są malowane, a żywe zawsze, bo związane z gruntem, przez który wszystkie epoki, chwile, przechodzą i nocą wszystkie razem żyją. Są to ludzie, którzy istotę swoją pojęli. — Ten portret panienki, z dawniejszych, już się tą szerokością, tem spojeniem z gruntem znaczy, tą myślą artysty. — Czyim był uczniem Wyspiański? Od Matejki wziął te dwie wskazówki: praca i dokładność. Wskazówka zamieniła się w myśl. Dokładność zamieniła się w obecność. Obecność na każdym gruncie jest inna, a żyć może jeno na gruncie, z którego wyrasta. Dokładność o każdej porze jest inna, największa właśnie teraz, żywa. Matejko malował rzeczy i ludzi, których niema; żyli chwilą, która minęła, jakby chwilą pozowania. I nigdy już nie będą. Wyspiański maluje ludzi, których tutaj i dziś widzi. Żyją zawsze, mają duszę, grunt, z którego wyrastają, mają jego myśl. Matejko myśl własną poświęcał dokładności: na jednym krańcu szablon tu grozi, na drugim archeologja. Wyspiański jest niezmiernie dokładny np. w rysunkach do Iljady: zbroja, strój, zdarzenie opisane, jednem słowem epoka. Twarz (więc dusza) jest tutejsza i dzisiejsza. Myśl w ten sposób jawi się, świadomie, polska.

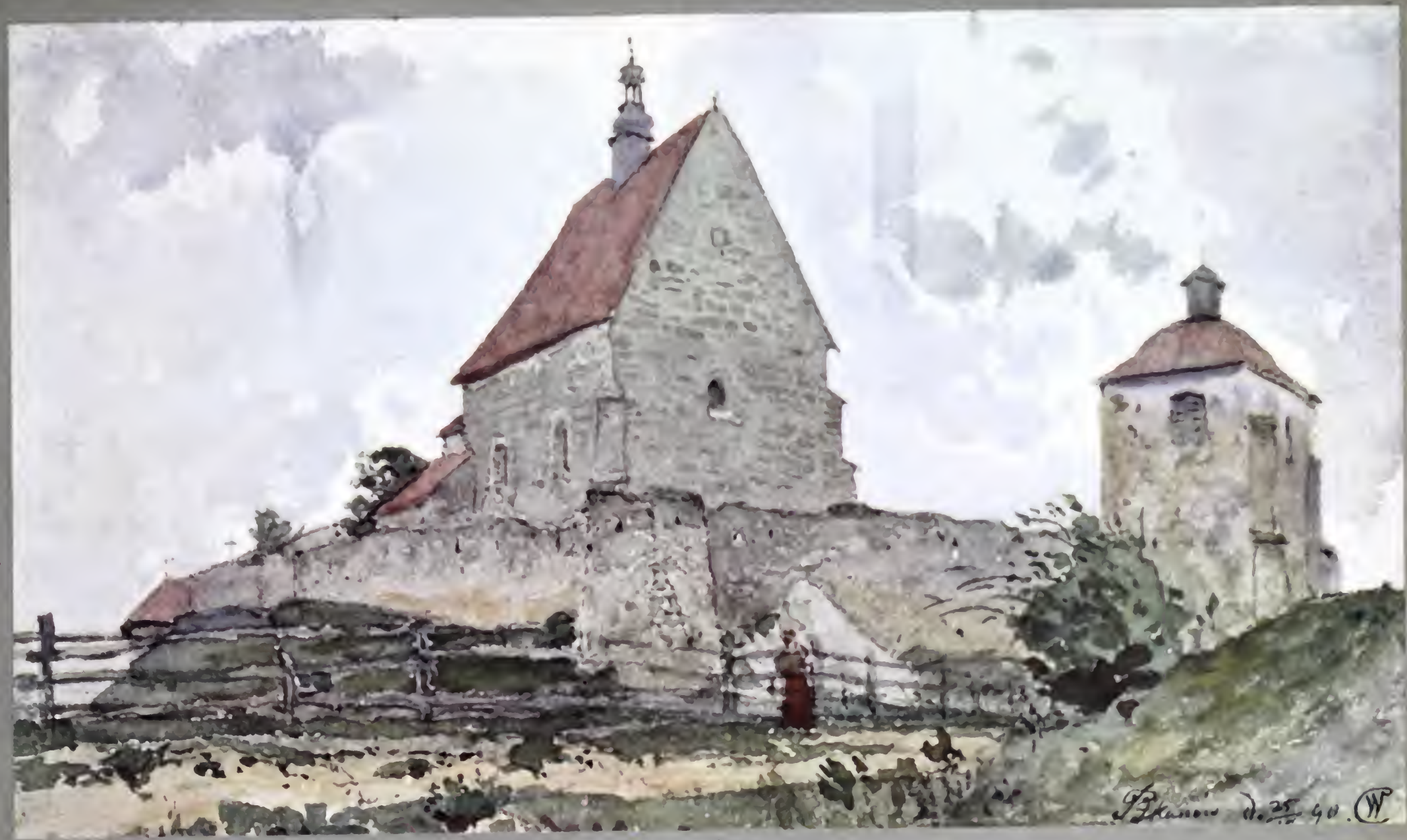
St. Lack.


1896

WOJCIECH GERSON · UR. 1831 R.
ZM. 1901 R. · KOŚCIÓŁ · WŁASNOŚĆ
B. WYDŻGI · W WARSZAWIE - - - -

Gerson należał do pokolenia artystów, którzy, o ile nie byli cyganerją, idącą w poprzek szerokich gościńców urzędowej sztuki, przez marzenia, nędzę, alkohol, suchoty do wspólnego dołu, o ile mieli skłonność do pracy metodycznej, o ile wierzyli w szkołę, — kształcili się pod uciskiem zabójczego dla sztuki systemu wychowawczego i tworzyli w mrokach fałszywej i martwej doktryny estetycznej. Świat myśli był dla nich zamknięty w historji i mitologji Grecji i Rzymu i historji biblijnej, świat formy stanowiły odlewy z antyków, jako elementarna podstawa umiejętności, a dalej nagi model, upozowany na dwóch skrzynkach, nakrytych kawałkiem zielonego, lub czerwonego sukna. Zimne światło wielkich okien szkolnych i ciepłe cienie zabarwione refleksami od mdłych ścian, stanowiły krańce zagadnień kolorystycznych. Antyki i według nich pozowane modele i manekiny, oto co miała, jako materjał twórczy, wyobraźnia uczniów szkół ówczesnych. Z takiej to szkoły wyszedł Gerson, przejmując się z dobrą wiarą tem wszystkiem czego ona uczyła i co było uznane w teorji jako jedyna treść i forma sztuki prawdziwej — wielkiej. Ale Gerson, pomimo całego przejęcia się tymi ideałami i temi formami, nie został przez nie ostatecznie zgnieciony i unicestwiony. Po za szkołą i po za tą „wielką sztuką" widział on jeszcze ten świat, który jest źródłem każdej niezależnej twórczości, każdej sztuki oryginalnej i żywej — widział naturę — życie, widział badał i tworzył z tego materjału, nie uświadamiając nawet wartości tego co robił. W obrazach Gersona i innych ówczesnych malarzy dobitnie widać ten rozbrat między tem, czego uczono w szkole, a tem, co artysta zdobył sam, w bezpośredniem zetknięciu się z naturą. Gerson, który z taką prawdą i szczerością malował płowe nieba i nadwiślańskie piaski, z taką prostotą rysował sosnowe lasy i konary starych dębów, który, pierwszy bodaj, zaczął odtwarzać wspaniały świat tatrzańskich wirchów, ten sam Gerson namalował mnóstwo obrazów, ilustrujących historyczne anegdoty, w których cały wypłowiały konwenans akademizmu, cały skład rupieci zszarzałych komunałów rozpościera się, przedrzeźniając pozami i minami dramat, uczucie, bohaterstwo i obrażając swemi rudemi cieniami poczucie harmonji barwnej. Zwłaszcza tam, gdzie postacie ludzkie występują na tle pejzażu, konwencjonalność formy i fałsz koloru przeciwstawia się w sposób rażący prawdzie i prostocie z jaką odtworzona jest natura. Gerson, czciciel i tłómacz Leonarda da Vinci, pomimo iż sam połową tylko talentu opierał się na naturze, rozumiał doskonale całą jej wartość dla rozwoju twórczości malarskiej. To też jego uczniowie jak Chełmoński, Piechowski, Piotrowski, i inni wyszli od niego bez szkolnej rutyny, z duszą otwartą na wszystkie horyzonty życia. Jego metoda uczenia była taką, przez jaką sam przeszedł, ale jego nauczanie było szersze, głębsze, sięgające poza ciasne granice klasycznego akademizmu. Ta dwoistość, która cechowała jego twórczość malarską i jego sposób uczenia, odbija się też na jego pracach teoretycznych z zakresu sztuki, prowadząc do niedającej się wyrównać sprzeczności i niekonsekwencji sądów. Gerson łącznie ze studjami artystycznemi prowadził studja archeologiczne i etnograficzne, zbierając mnóstwo, zwłaszcza dla poznania życia ludowego, cennych materjałów. Wogóle był to niezmordowany i wielostronny pracownik, który do ostatnich dni życia zachował świeżą wrażliwość i zdolność rozwoju Kiedy mu krytyka wykazała, bez oszczędzenia fałszywość rudych cieniów w jego figurach, Gerson zrobił studjum nagiej kobiety, w którym nie było śladu rudej farby i ton ciała w oświetleniu pracownianem był zachowany bez zarzutu. Nie wielu tylko artystów zdobyłoby się, w jego wieku, na takie odrzucenie rutyny całego życia i odnowienie wszystkich środków swojej sztuki.

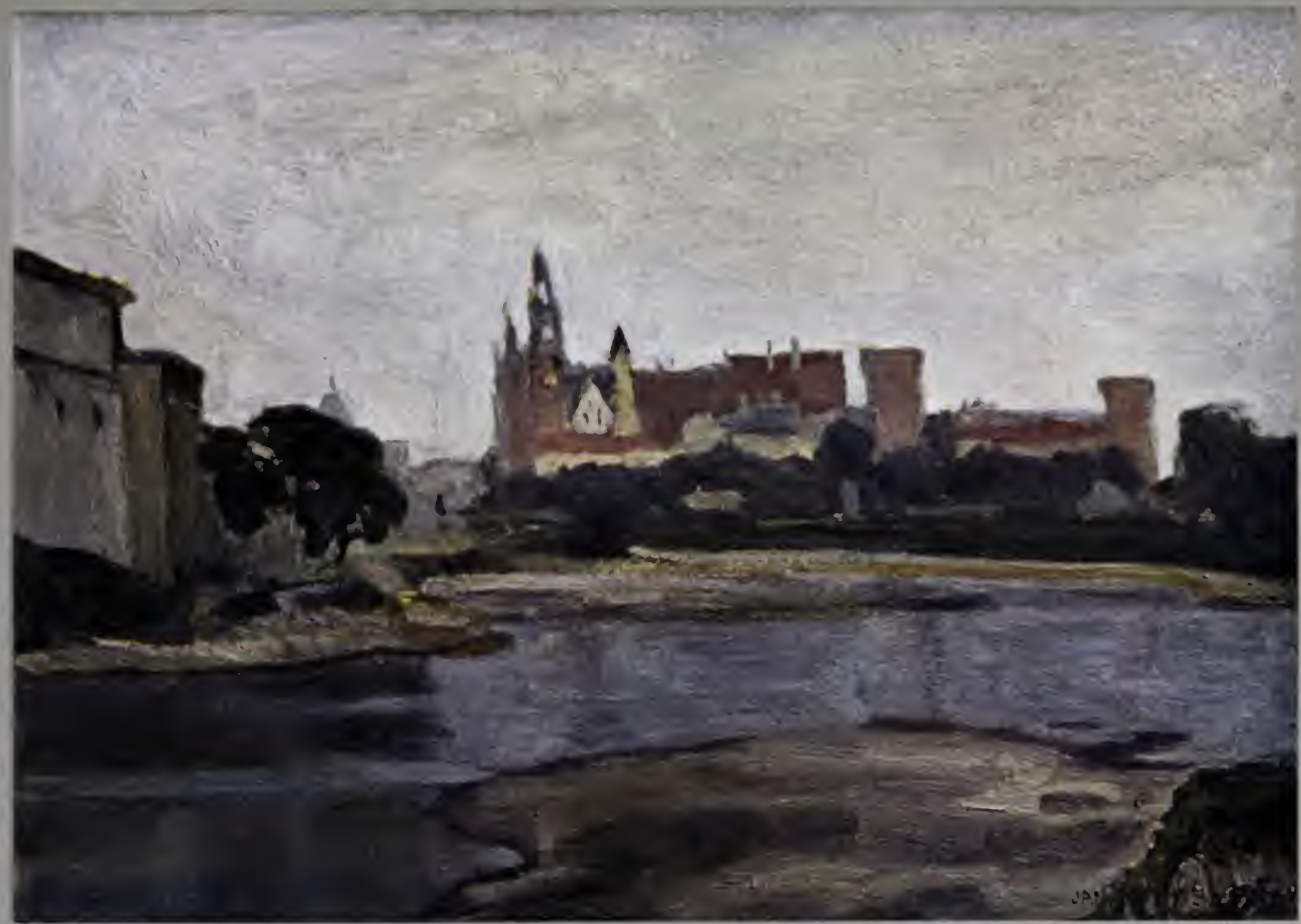
Stanisław Witkiewicz.



JAN STANISŁAWSKI · UR. 1860 R. . WAWEL · WŁASNOŚĆ ALFREDA ALTENBERGA WE LWOWIE . . . . . .

Krajobrazy Stanisławskiego śpiewają. I oto nie dla jasności barw jedynie, która dałaby się wytłómaczyć szczęśliwem (a rzadkiem u nas jeszcze) ominięciem w studyów epoce, monachijskich recept i sosów, — lecz dla całego wnętrznego charakteru swego. Stanisławski jest — pośród pejzażystów polskich — najbezinteresowniejszym, najczystszym czcicielem natury — nie w jej szczegółach, cechach lokalnych, malowniczościach, zbieżnościach z subjektywnemi twórcy uczuciami, nie w jej niezmiennej materyalności, która optycznie jest tylko złudzeniem, lecz w jej nieuchwytnej istocie w jej wszystko ożywiającej, wszystko barwiącej, wszystko co chwila czarodziejsko przemieniającej, we wszystkiem śpiewającej duszy, którą jest — światło. Krajobrazy Chełmońskiego, nawet pozbawione stafażu, tchną przedewszystkiem ukochaniem ziemi rodzinnej, nie natury jako takiej, lecz tego, co jest w niej swojskiem, naszych stepów, naszego nieba, naszych łąk i moczarów, naszych lasów i śniegów, naszych deszczów i wichrów, naszych bocianów i komarów, całego naszego sielskiego żywota, którego wielkim godzi się go nazwać idyllistą. Szerokich, Millet'owskich linij epikiem jawi się, w swych sceneryach tatrzańskich i ukraińskich, Wyczółkowski. Ruszczyc wnosi w naturę subjektywne pierwiastki, poczucie czy pragnienie potęgi heroicznej, oraz nie pozbawiony romantycznego odcienia patos tragiczny, Malczewski zaziemskie, wizyjne, symboliczne za podłoże alegoryom swym daje pejzaże. Tetmajer jest nowelistą wsi, zbóż, dożynków, procesyi, Fałat — rodzajowcem lasów i śniegów przeważnie. Stanisławski widzi tylko światłości falowanie, tylko plam barwnych przelewność, tylko sylwet ruchliwy charakter, tylko wiązanie się tych zasadniczych pierwiastków optycznych w zamknięte, niby muzyczne frazesy. Przedmioty, szczegóły, bryłowatości nie istnieją dlań — istnieje z nich tylko to, co zaznacza się w świetle, tylko granie ich w słońcu czy cieniu, a granie nie tylko akordowe, ile raczej melodyjne, w szeregu śpiewne następowych rozwijające się tonów. Ale i w dzisiejszem kole luministów par excellence, Stanisławski wyraźnie i zupełnie odrębne zajmuje stanowisko. Nie bada on światła dla samego badania, wyłącznie — że tak powiem — poznawczego; nie ugania się również za jakąś oderwaną, poza wszelkiemi zetknięciami z materyalnością, jego istotą: nie rafinuje, nie dobiera, nie tworzy niezwykłych symfonizacyi świetlnych; intuicyjnie chwyta dźwięczne, pełne, ale jednogłosowe raczej, wygrywane przez słońce pośród natury pieśni — i te z całą prostotą, z całą rażną świeżością w maleńkich swych zaklina obrazkach. Jeżeli Al. Gierymski jest nieubłaganym analistą i logikiem świateł, dążącym jedynie do rzeczowości i prawdy; Cl. Menet — orkiestratorem takich szalonych, oślepiających przepychów i orgij słonecznych, że we wściekłem ich wibrowaniu ulatniają się niekiedy resztki rzeczywistości, sylwety i barwy nawet, i pozostaje jakiś wielki liryczny sen o światłości; Whistler — poeta wyrafinowanych, ściszonych, odcienionych raczej, niżeli barwnych harmonizacyj; — Stanisławskiego nazwać-by można pogodnym, bukolicznym melodystą wędrówek światła po ziemi. Obrazy Gierymskiego mówią, lub od czasu do czasu namiętnym buchną okrzykiem: feerye Monet'owskie dzwonią kaskadami, arpedżiami, pizzikatami migotliwych rozpyleń świetlnych; nokturny i harmonie Whistlera cichymi, głębokimi szemrzą akordami; pejzaże Stanisławskiego śpiewają... jak czysty, wdzięczny głos niewidzialnej, gdzieś, śród rozłogów stepowych, dziewczyny... Śpiewają jak szumki i dumki ukraińskie...

Miriam.

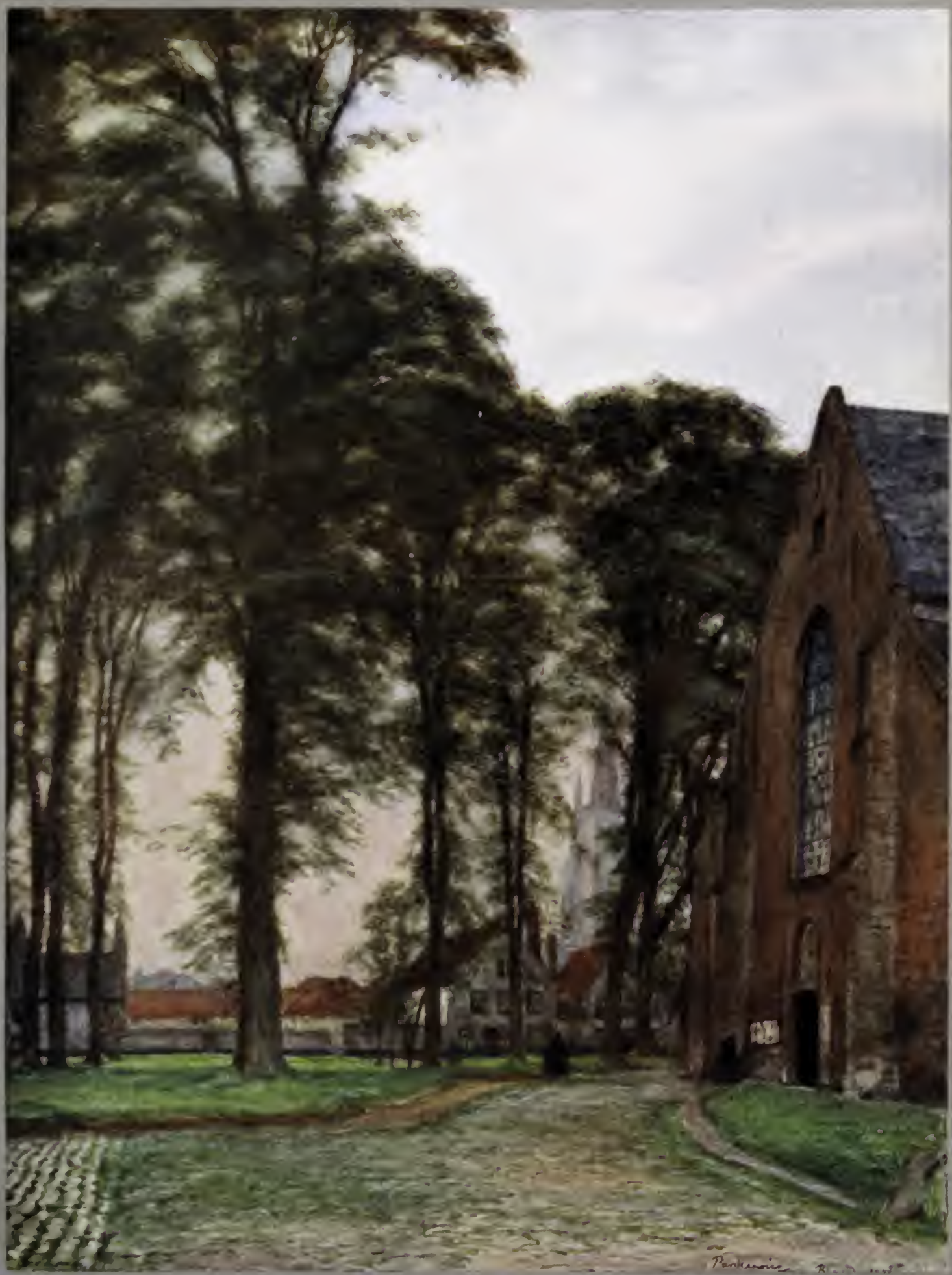


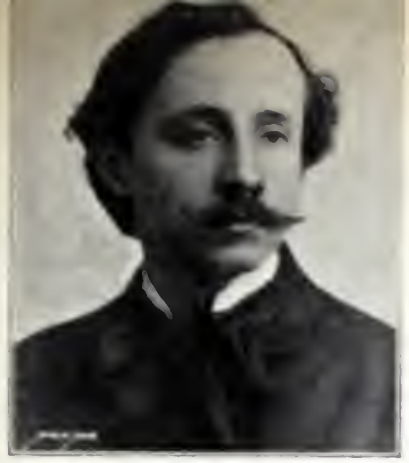
J. PANKIEWICZ · UR. 1867 R. · KLASZTOR BEGINEK W BRUGII · WŁASNOŚĆ ODDZIAŁU MUZ. NAR. IM. F. JASIEŃSKIEGO W KRAKOWIE. . .

Józef Pankiewicz należy do tego grona polskich artystów, godnych podziwu i czci, którzy zawsze i pomimo wszystko służyli jedynie sztuce, tak, jak im sumienie artystyczne służyć kazało, których nawet nędza nie zdołała nigdy skłonić do pomyślenia chociażby tylko o jakimkolwiek kompromisie. Fanatyczne umiłowanie sztuki i bezwzględne służenie jej daje zazwyczaj jako nagrodę — sporą ilość... zadowolenia, wypływającego z poczucia dopełnienia tego, co sumienie za obowiązek poczytywać każe. By — prócz zadowolenia — mieć jeszcze chleb i laury, trzeba się urodzić pod wyjątkowo szczęśliwą gwiazdą. Chleb zaledwie wystarczający, zdobywa artysta zwykle pod koniec życia, laury zaś sypią się przeważnie na trumny, do których drogi znaczone są krwią stóp i serc...

Rozdźwięk pomiędzy artystą a otoczeniem, śród którego żyje, bo żyć musi, sprowadza różnego rodzaju skutki. A. Gierymski stał się zgorzkniałym hypohondrykiem, Pankiewicz — wrażliwą, poetyczną, wytworną duszę opancerzył sztywnością, chłodem, małomównością. Kto człowieka pozna a nie odgadnie, tego, przy spotkaniu się z dziełami, czeka nie lada niespodzianka. Znaczna ich część przepojona jest najsubtelniejszą poezyą, która, w połączeniu z wybornym rysunkiem i wykwintnym kolorytem, zjednała artyście gorące uznanie wielbicieli jego talentu, wielbicieli bardzo nielicznych, ale należących do sfer najkulturalniejszych. Pankiewicza interesuje zarówno światło jak i poezya, tkwiąca w efektach świetlnych, które z całą zaciekłością studyuje i znakomicie, jako malarz świetną pamięcią malarską obdarzony, odtwarza. Z tych efektów wybiera przeważnie najdelikatniejsze, najtrudniejsze do odtworzenia, takie, które jedynie, wchłonąwszy w siebie, po powrocie do pracowni malować można. Poezya, która go najmocniej pociąga, to poezya melancholii, zarówno melancholii dusz ludzkich (portret pani W.), jak melancholii, tkwiącej w szarych zmrokach i porankach, w mgle, deszczu lub nocy, zacierającej kształt i barwę, roztapiającej świat w łagodny, cichy akord. Subtelny poeta łączy się przedziwnie z wybornie zrównoważoną organizacyą czysto malarską. Tylko taki poeta-malarz mógł stworzyć te dzieła przedziwne: „Barbarka" i „Portret pani W." — istne poematy, w mistrzowską formę malarską przybrane. Ta organizacya kazała artyście badać kształt i barwę z zaciekłym realizmem („Targ na jarzyny w Warszawie" obraz nagrodzony na Wystawie paryskiej w 1889 r.) i szukać różnego rodzaju sposobów wypowiadania się, stosownie do tego, co chciał powiedzieć. Inną jest technika „Targu na kwiaty w Paryżu", inną „Czarnych łabędzi". Pomimo znacznych różnic zewnętrznych — to, co stanowi istotę talentu Pankiewicza, snuje się nicią, dla znawców widoczną, poprzez wszystkie jego dzieła. Jest ich względnie niewiele: rysunki, akwaforty, obrazy olejne, akwarele. Są one wszystkie wybornie skomponowane, spokojnie, długo przemyślane spokojnie, długo wykończane, przez artystę wytrawnego, celu świadomego, który, z powodu wstrętu jaki czuje dla dorywczości i niedbalstwa, woli raczej posunąć się czasami aż do „przepiłowania". Od rówieśnika swego Podkowińskiego różni się znacznie rodzajem talentu. Nazwiska ich złączyła nienawiść do impresyonizmu, z którym Warszawę jednocześnie zapoznali. Pankiewicz, jako człowiek bardzo kulturalny, tęskniący do środowisk kultury, dużo podróżował, przebywając stale w Warszawie, którą teraz dla Krakowa porzuca. Powstaną tu niewątpliwie dzieła, owiane tą subtelną poezyą, która do nas przemawia z tego oto „Klasztoru Beginek w Brugii", drzemiącego w ciszy zakątka, ocienionego wiązami, zakątka, jakich tyle w „Wenecyi północy", pełnej niegdyś świetności, a dzisiaj cichą melancholią rzeczy bezpowrotnie minionych, rzeczy w proch się rozsypujących, do naszej duszy przemawiającej...

Feliks Jasieński.





WOJCIECH WEISS · UR. 1875 ROKU · PORTRET · WŁASNOŚĆ ODDZIAŁU MUZ. NAR. IM. F. JASIEŃSKIEGO · W KRAKOWIE

Wojciech Weiss był uczniem krakowskiej szkoły Sztuk Pięknych i był nim jeszcze za czasów Matejki. Raz, kiedy na końcu zimowego półrocza — działo się to, jeżeli mnie pamięć nie zawodzi w 1893, w roku śmierci twórcy „Grunwaldu" — dyrektor oglądał z profesorami roboty uczniów z ubiegłego kursu; zatrzymał się długo przed studyami z żywego modela, które mu zaimponowały szczerością. Po chwili weszła na salę młodzież, aby wysłuchać uwag kierownika. Wtedy Matejko poprosił autora wybornych rysunków, aby się ku niemu z gromadki wysunął. Ukazał się chłopczyk o jasnych włosach i twarzy niemal dziecinnej. Matejko wyciągnął swoją kościstą, chudą dłoń do Wojciecha Weissa. Trzeba było patrzeć z blizka na dyrektorskie rządy Matejki, aby ocenić wrażenie wywołane podówczas tym uściskiem ręki nie tylko wśród uczniów, lecz i wśród profesorów.

Dziesięć lat minęło od chwili, w której Wojciech Weiss poczuł ów przedsmak sławy rozkoszniejszy, jak wiadomo, od niej samej. A idzie ona za nim, idzie stale. Są oczywiście w dziejach jego rozwoju epoki piękniejsze i chwile mniej szczęśliwe, ale talent zwycięża, bo praca nie ustaje, zakres jej się powiększa, a rodzaj odnawia.

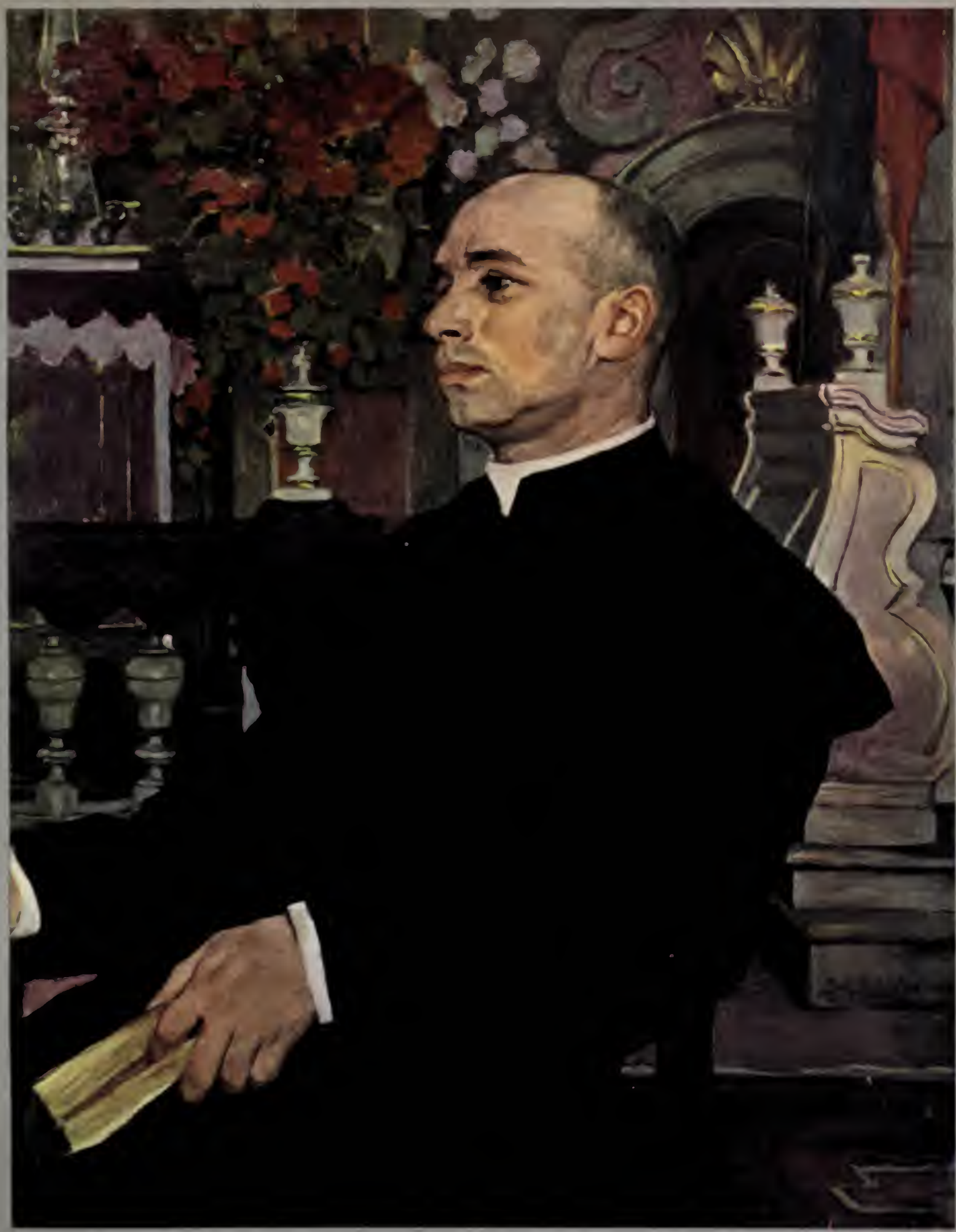
Zrazu pozostaje Weiss w szkole krakowskiej. Zaczyna tworzyć samodzielnie i wystawia szereg płócien, które dowodzą, że ten „stary" Matejko umiał się poznać na rzeczywistych zdolnościach. Nie trzymając się chronologicznego porządku, którego dokładnie nie znam, wymienię: portret własny, pełen świeżości i młodzieńczej pogody, portret uśmiechnięty, filuterny, radosny, dalej studyum kobiety zadumanej, marzącej (1898), nareszcie obraz, który jest arcydziełem Weissa, dotychczas nie doścignionem: portret rodziców (nagrodzony medalem na wystawie paryskiej). Dwoje ludzi starych, prostych ludzi. Trzymają się za ręce, z jakąś dziwną serdecznością i powagą. Któryż to estetyk twierdził, że portret jest poematem o danej ludzkiej twarzy? W sztuce współczesnej nie wiele znam portretów, malowanych ze szczerością holenderskiego mistrza XVII stulecia, a tak silnie owianych poezyą, tak poetycznie pojętych. Jestto nietylko wspaniałe dzieło głębokiej synowskiej czci i miłości, jestto, mojem zdaniem, jeden z najlepszych portretów, wymalowanych przez Polaka w Polsce.

Nastąpiła niebawem dłuższa podróż za granicę; artysta udał się zrazu do Paryża, ale nie oswoił się z miastem i dzisiejszą jego sztuką. Tęsknił za czemś bliższem własnej naturze, za krajem albo za Włochami. Każdy naprawdę kulturalny człowiek ma te dwie ojczyzny, a Weiss jest nim w wysokim stopniu. Ten człowiek nawskróś subtelny, jakby stworzony do subtelnego rysunku, znudził się prędko Paryżem i suchą, nieco bezduszną poprawnością rysowników, z którymi współzawodniczył w prywatnych szkołach, w pobliżu Montparnasse. Rwało go ku nastrojom, wrażeniom, krajobrazom. Nad Sekwaną zaczął robić akwaforty.

Z Paryża uciekł Weiss do Włoch i tam odżył. Oto Italia, bogom poświęcona, Haec est Italia diis sacra.

Swoją drogą wróciwszy do kraju, nie maluje Weiss reminiscencyj, nie zatapia się w tęsknotach za Włochami. Powstają więc krajobrazy a zwłaszcza portrety. Wystawia on cały ich szereg, a chociaż nie mogą się równać z serdecznym obrazem rodziców, są to dzieła, pełne uczucia, szczerości. Nie mówię tu o obstalowanych portretach, bo nie widziałem ich po ukończeniu. Mam na myśli prace robione bez obstalunku, poufne, osobiste, a w psychologii misterne i głębokie. Gdybym miał jednem zdaniem określić talent Weissa, powiedziałbym: jest to wielki malarz drobnych egzystencyj.

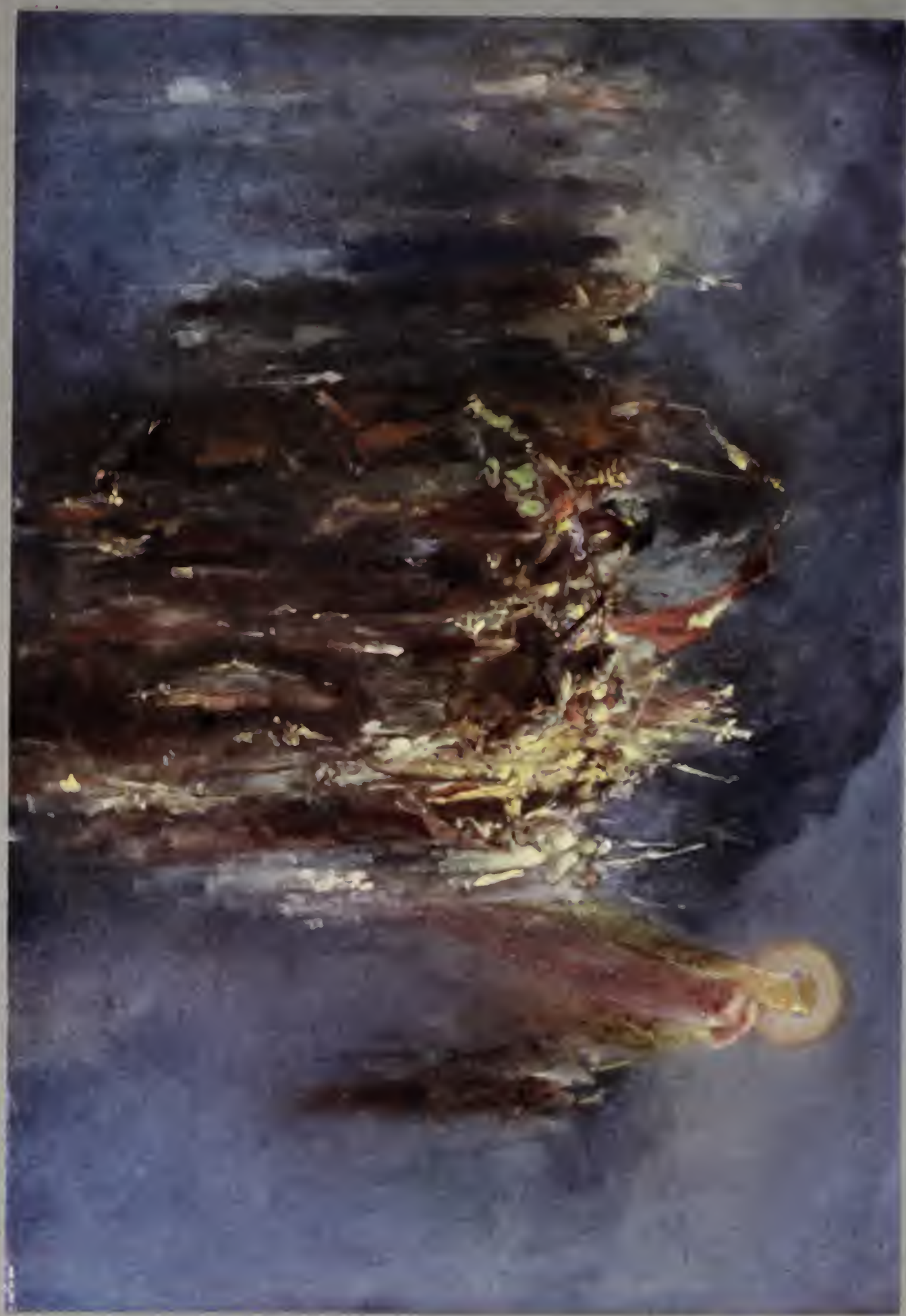
K. M. Górski.



WITOŁD PRUSZKOWSKI · URODZ. 1846
ZMARŁ 1896 R. · WIZJA · WŁASNOŚĆ KA-
ZIMIERZA FEDOROWICZA WE LWOWIE

Najszlachetniejszym obok Grottgera przedstawicielem romantyzmu w naszem malarstwie, a może i w ogóle ostatnim zarazem z pomiędzy romantycznych poetów naszych — jest Witołd Pruszkowski. Czystej wody idealizm, który czynił z człowieka materjał na męczennika; głęboki, marzycielski, do melancholji skłonny sentyment, dzieckiem jeszcze zapewne z rodzinnych stepów ukraińskich wyniesiony (Pruszkowski urodził się w Berszadzie na Pobereżu, wzrastał w Kijowie i Odessie); gorące, fanatyczne prawie umiłowanie ludu polskiego, jego życia, obyczaju, pieśni i baśni, umiłowanie, które mu wreszcie wśród tego ludu, w Mnikowie pod Krakowem osiąść i żyć z nim kazało — oto czynniki, które głównie złożyły się na ukształtowanie w Pruszkowskim poety, romantyka-ludowca. Jak nikt inny w sztuce naszej umiał on przepoić się duchem ludowej poezji polskiej i przywłaszczyć sobie jej natchnienia (tryptyk: „Skrzypki zaczarowane", „Świtezianki", „Rusałki", „Djabeł w suchej wierzbie", „Madej"), jak nikt inny upoetyzować sielską krasę motywów malarskich, tkwiących w polskim chłopie („Niedziela zielna", „Pastuszki", „Sielanka" i t. p.). Przyłączył się jeszcze wpływ Słowackiego, głównie jako autora „Balladyny" i „Anhellego", który Pruszkowskiego, podobnie jak Jacka Malczewskiego, poprowadzić miał w „Pochód" aż do śmiertelnego łoża białej Ellenai („Anhelli", „Eloe", „Śmierć Ellenai"). Nie znając całokształtu tej bardzo różnorodnej twórczości, trudno oznaczyć poszczególne etapy drogi, którą zdążając z odtwórcy romantycznej anegdoty, przeobrażał się zwolna Pruszkowski w najmniej uchwytnych nastrojów psychicznych wyobraziciela, jakim widzimy go w kilku dziełach z ostatniej epoki jego pochodzących. Uczył się on najpierw w Paryżu u Góreckiego, potem w Monachjum w szkole Wagnera (Strehuber, Anschütz) a wreszcie (od 1872) w Krakowie, pod Matejką. Jego pierwszy i ostatni obraz historyczny, „Piast", w r. 1875 jeszcze pod okiem Matejki malowany, wskazuje już wyraźnie poetycki kierunek, w jakim podąży cała jego późniejsza twórczość. Na malarzu jednak, a szczególnie na koloryście, długo jeszcze będzie ciążyła epoka rozmaitymi wpływami współczesnymi. Eksperymentowanie atoli, szukanie własnych i coraz doskonalszych środków dla wyrażenia własnej treści nie ustanie ani na chwilę. Nie jeden z obrazów Pruszkowskiego, zwłaszcza swą stroną kolorystyczną, dziś niezawodnie należy już tylko do historji, niemniej jednak nie tyle może ostatecznym wynikiem działalności, ile całokształtem swych usiłowań — artystycznych wogóle i czysto malarskich — jest on już jednym z progonów współczesnego polskiego malarstwa, a sztuka jego, wyraźnie znamię doby przejściowej na sobie nosząca, prócz historycznego, posiada równie doniosłe znaczenie żywe. Niewątpliwie zaś, zarówno w sensie ducha jak i formy, jest to jeden z malarzy najbardziej polskich, jakich do tej pory posiadamy, który pewne strony polskości w idealizowanym, ale niemniej prawdziwym, bo z duszy polskiej wziętym, utrwalił kształcie — postać aureolą prawdziwej poezji i urokiem dziwnej szlachetności trwale opromieniona. Obraz załączony, jedno z najświetniejszych i najgłębszych dzieł Pruszkowskiego, nietylko z tytułu, ale istotnie jest wizją. To „nad jeziora włoskim brzegiem" niegdyś przez poetę wyśniony sen, farbą i światłem zaklęty w obraz-marzenie. „Przewodowo — zwolna — święcie przez to dźwięków rozbłyśnięcie idą, idą wszystkie mary; patrzaj, patrzaj w dziwnej chwale wszyscy z trumien polskich rodem, idą — idą przez te fale Chrystusowym do nas chodem... Patrz, tam żywa twarz z powietrza się wyrywa, twarz czy widzisz, Anielicy! Jak gwiazdeczka na ciemnicy w górze, w górze zawieszona, wschodzi — weszła — tli — drga — płonie. Ot! z błękitów i szkarłatów już otęcza ją przesłona! Na tle z pereł, na tle z kwiatów djamentowa lśni korona..."

Adam Łada Cybulski



A. GROTTGER UR. 1837 ROKU ZM. 1867 ROKU • GŁOWA MĘŻCZYZNY • WŁASNOŚĆ WANDY MŁODNICKIEJ WE LWOWIE - - - - - - - - - - - - -

II.

Artur Grottger, genialny poeta-rysownik, urodził się w Ottyniowicach, w Galicyi wschodniej 11 listopada 1837 roku. Ojcem jego był Józef Grottger, oficer 1 pułku ułanów, malarz-ziemianin; matką — Krystyna Blahao de Chodietow.

Artur Grottger kształcił się początkowo pod okiem ojca, byłego ucznia akademji wiedeńskiej, następnie zaś pod kierunkiem Jana Maszkowskiego i Juliusza Kossaka we Lwowie. Między rokiem 1852 a 1854 przebywa w Krakowie, jako uczeń szkoły sztuk pięknych. Uzyskawszy stypendjum, wyjeżdża w roku 1855 do Wiednia, kształcąc się tam do roku 1858 pod kierunkiem Mayera, Blaasa, Geigera i Rubena. Następnie przez kilka miesięcy bawi w Monachium, gdzie ulega wpływowi Schwinda. W roku 1859 pracuje ponownie w Wiedniu, w 1860 odbywa podróż po Węgrzech i wraca do Wiednia na stały pobyt. Pędził tu życie w niedostatku, wraz z matką i siostrą, niedostatku, którego już przedtem zaznał za marne pieniądze zasilając ilustracjami niemieckie tygodniki. „Zaczynam robić różne doświadczenia na sobie — pisał — i zupełniem się od śniadania odzwyczaił. Od palenia odzwyczaić się nie chcę i nie mogę, bo widzę, że ilekroć, zmuszony głodem, zapalę centowe cygaro czuję wyraźnie, że gorycz, osiadająca na podniebieniu, gasi głód i tym sposobem mię syci, gdy, kupiwszy za centa chleba, nietylko bym się nie najadł, alebym podniecił apetyt".

Przytaczam ten ustęp bez najmniejszej nadziei, abyśmy przestali — tylko w tem wytrwali — głodzić naszych artystów za życia, po ich śmierci zaś wylewać łzy krokodylowe i stawiać pomniki, przy odsłonięciu których gadamy i najadamy się do syta. Dzisiaj każda Psia Wólka musi mieć swój — ohydny naturalnie — pomnik Mickiewicza, z całym aparatem frazesów, pochodów i bankietów (fakt znamienny: śród rozoblęgorkowanego społeczeństwa nikt nie pomyślał o uczczeniu, chociażby skromnym biustem najgenialniejszego polskiego artysty: Juliusza Słowackiego). Drobna część wydanych na ten cel pieniędzy, wręczona za życia wieszczowi, była-by go uchroniła od niejednego udręczenia. Ale czyż artysta nie powinien żyć jedynie ideałami i... powietrzem? mniejsza o to, że wyniszczony przez nędzę organizm ulega pierwszej lepszej chorobie, gdy, wyjątkowo, fortuna okaże się łaskawszą. Owszem: to pozwala mówcy wygłosić — z łezką w głosie — stereotypowy frazes o przedwcześnie zmarłym, a tak obiecującym talencie. Rzeczywiście — wielka szkoda: gdyby był pożył dwadzieścia lat dłużej, bylibyśmy mogli jeszcze przez dwadzieścia lat głodzić, szydzić, plwać lub bojkotować. To, co się działo wczoraj, dzieje się dzisiaj, i dziać będzie j tro. Zmieniają się ofiary: System — nigdy. „Żyjemy od roku w największej potrzebie — pisze matka Artura: wszyscy pracownie odwiedzają, obrazy chwalą, ale nic sprzedać nie można. Chłopczysko tak zmizerniał ze zgryzoty, że tylko skóra i kości... gdy tak czasem siedzi w fotelu, to jak z kamienia wykuty, bez ruchu siedzi, a ja się w drugim pokoju łzami zalewam..."

W roku 1864 artysta jedzie na miesiąc z hr. Palffym do Wenecyi, skąd przez Wiedeń, wraca do Galicyi. W 1866 zaręcza się z panną Wandą Monné i tegoż roku, w grudniu, wyjeżdża do Paryża.

Artysta marzył, że „Wojna" przyniesie mu sławę i pieniądze. Tymczasem, zanim cykl sprzedany został, niecny rodak wyłudził od artysty te szczupłe fundusze, z którymi się był w drogę puścił i porzucił go na paryskim bruku. Więc znowu nędza, tęsknota za krajem i narzeczoną, zawiedzione nadzieje... We wrześniu 1867 roku gwałtowny krwotok zwiastuje blizki koniec. W listopadzie wpłynęły wreszcie pieniądze na „Wojnę". Przyjaciel artysty, Marceli Krajewski, wywiózł go do Pau, następnie zaś do Amélie-les-Bains. Za późno: tu w noc grudniową, przyszła śmierć — wybawicielka.

Feliks Jasieński.